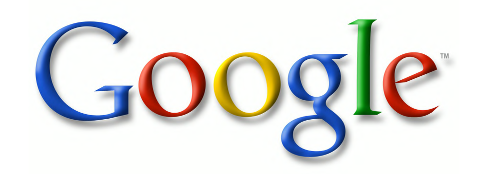
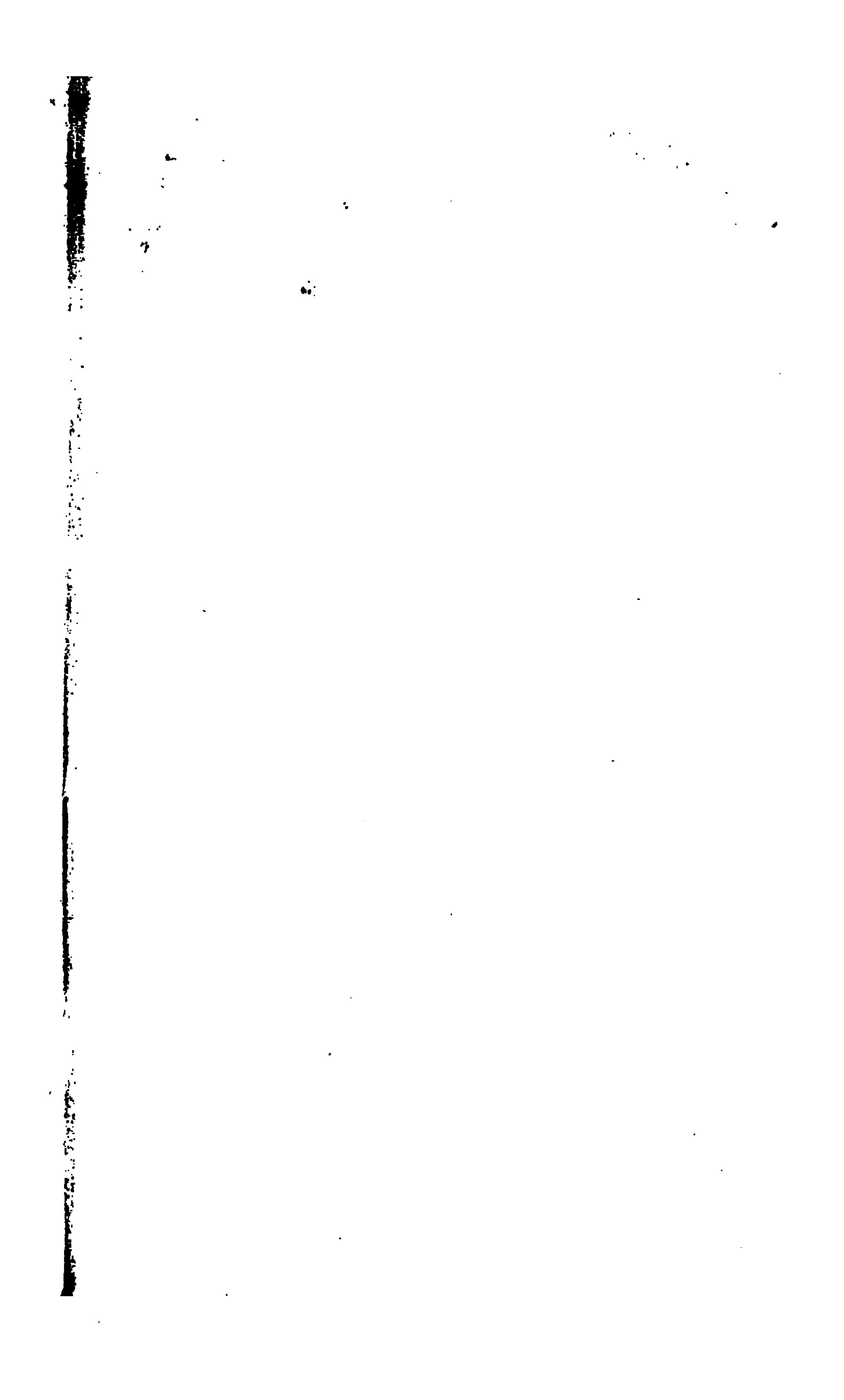
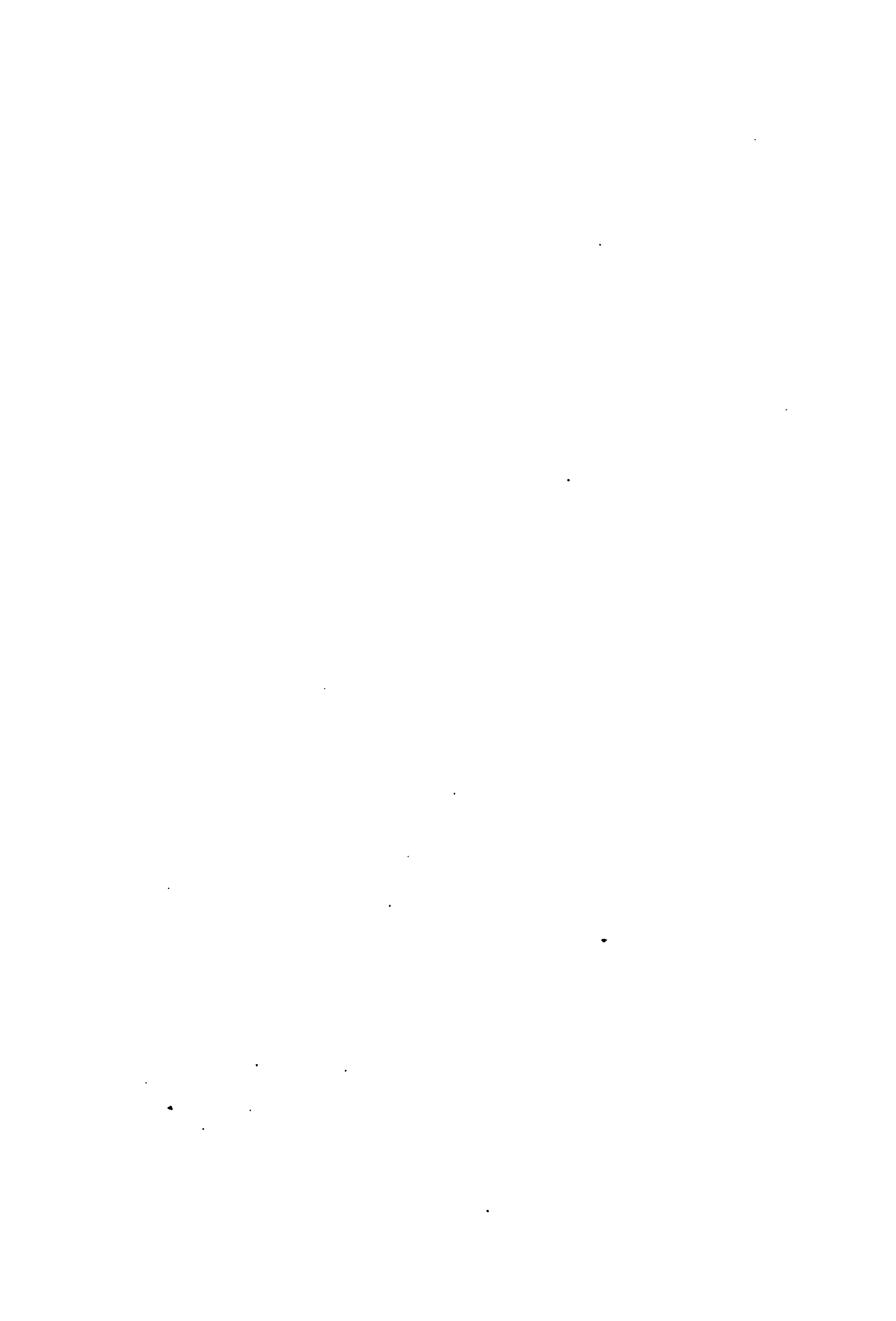
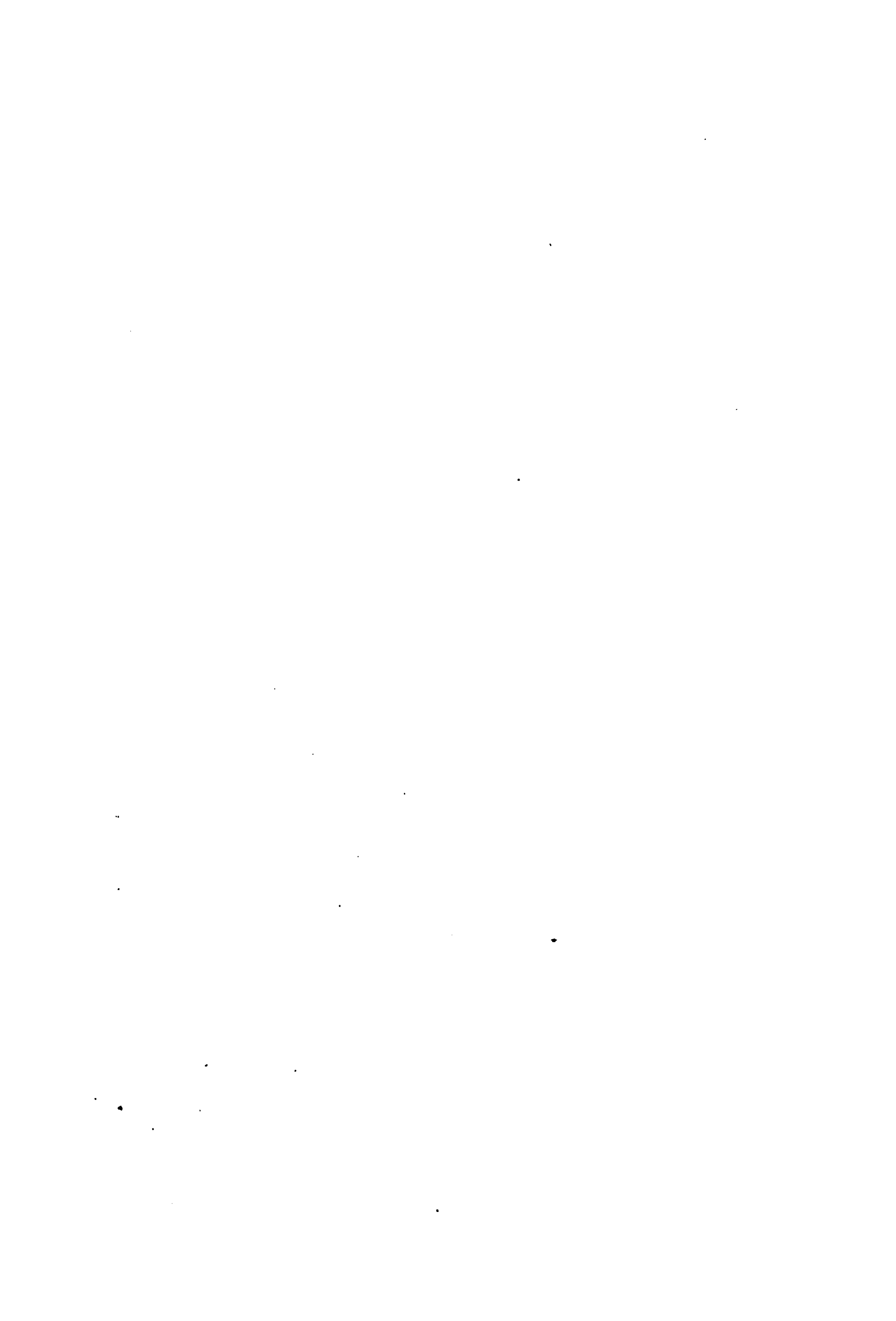
















1154.

DIE

MUSIK-AESTHETIK

IN IHRER ENTWICKELUNG

VON KANT BIS AUF DIE GEGENWART.

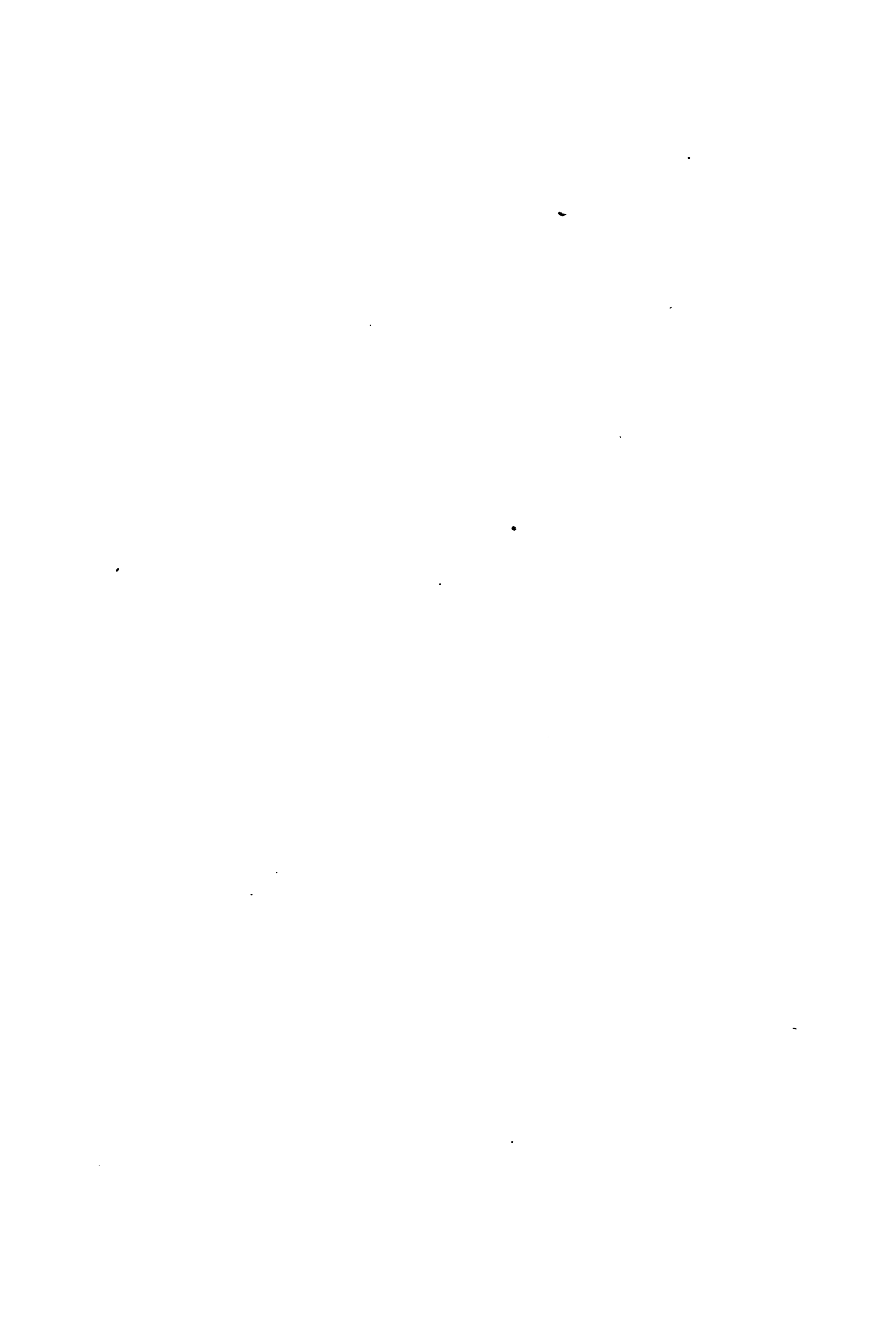
EIN GRUNDRISS

VON

H. EHRLICH.



LEIPZIG, VERLAG VON F. E. C. LEUCKART
(CONSTANTIN SANDER).
1881.



DIE

MUSIK-AESTHETIK

IN IHRER ENTWICKELUNG

VON KANT BIS AUF DIE GEGENWART.

EIN GRUNDRISS

VON

H. EHRLICH.

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt." Goethe.



LEIPZIG, VERLAG VON F. E. C. LEUCKART
(CONSTANTIN SANDER).
1882.

INHALT.

die materialistische Weltanschauung: wenn sie auf die Musik zu reden kommen, verkündigen sie die gleichen Grundsätze, selbstverständlich mit der Anwendung auf die eigene Lehre. Für das Oratorium und die Kirchenmusik Bach's und Händel's, für die Cantate Schumann's und Brahms', für das neologe „historische Oratorium", ja selbst für Rossini'sche und Donizetti'sche Arien*) wird die höchste ethische Bedeutung in Anspruch genommen, wie auf anderer Seite für das Musikdrama Wagner's und für die symphonischen Dichtungen Liszt's. Die Vertreter des absoluten, unwillkürlichen Willens, andererseits die Anhänger der absoluten Idee und der sittlichen Freiheit; die Bekenner des alten Glaubens, die in der Musik die festeste Stütze der Religiosität sehen, und die Verkündiger des neuen Glaubens, die mit Strauss die Kunst und vorzugsweise die Musik an die Stelle der Religion setzen wollen, sie Alle betonen in gleicher Weise den hohen Beruf der Tonkunst für ihre Zwecke. Selbst die Anhänger des so viel verschrienen Formalismus gestehen ihr eine Bedeutung für das Seelenleben zu, wie fast keiner anderen Kunst.

Eine Erscheinung wie diese ist nicht leichtweg dahin zu erklären, dass jetzt die Mehrheit des Publikums an der Musik mehr Vergnügen findet, als an anderen Künsten, dass die Musik das Denken weniger in Anspruch nimmt u. dgl. Derartige Ansichten, die in witzigen Unterhaltungsartikeln ihren richtigen Platz finden mögen, sind ebenso unhaltbar als etwa die Behauptung, dass der Enthusiasmus, der Brahms und Wagner entgegengebracht wird, — ein Enthusiasmus, der den für Schumann und Beethoven, als sie noch auf Erden wandelten, weit überragt, — nur aus der richtigen ästhetischen Schätzung ihrer Kunstwerke herzuleiten und von aller Beimischung der Parteirichtungen und Tendenzen frei sei, dem gleich, der einst Schumann's erster und Beethoven's fünfter Symphonie entgegen jubelte, dem gleich, mit welchem der Verfasser dieses Buches vor Jahren Brahms' Magellonen-Gesänge und deutsches Requiem, anderseits den dritten Act der „Meistersinger", den ersten und die erste Hälfte des

*) Siehe den Anhang „Die Musikästhetik in England, Frankreich und Italien."

zweiten Actes von „Siegfried" begrüsst hat. Die oben erwähnte Erscheinung kann nur aus dem ganzen Culturleben erklärt werden, aus dem Zusammenhange des Kunstwerkes mit den Zeitideen, aus der Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum, die jetzt noch durch andere Mittel unterstützt wird, als durch die Kunstleistung allein. Da nun die neuere Musikästhetik, besonders die von Schopenhauer und Wagner, sich mit diesem Culturleben noch viel mehr beschäftigt hat, als mit der eigentlichen Kunstschöpfung der Musikwerke, so erschien dem Verfasser eine Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der Musikästhetik als ein richtiges Mittel, die Uranlässe jener Erscheinung aufzufinden. Das Ergebniss dieser Betrachtungen legt er dem Leser vor als einen Grundriss der Geschichte der Musikästhetik seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts, nicht als eine allgemeine ausführliche Geschichte. Eine solche würde mehrere Bände füllen, weitest greifende Forschungen und Darlegungen verlangen, und wenig Erfolg erhoffen dürfen. Die letzten zehn Jahre haben in der Schalllehre, in der Lehre von der Nerventhätigkeit und deren Zusammenhang mit den Vorgängen im Seelenleben, dann in der Culturgeschichte, in der Lehre von der Entwicklung der gesellschaftlichen Gewohnheiten, Bedürfnisse und Anschauungen und von den dabei massgebenden Ursachen eine ungemeine Fülle wichtigster Forschungen und Entdeckungen zu Tage gefördert, die alle in irgendwelcher Beziehung zu Musikfragen stehen; sollten diese in ihrer Gesammtheit erörtert werden, müssten jene Forschungen dargelegt werden. Die Naturlehre des Menschen, die Beschreibung jener Körpertheile, welche zuerst die äusseren Reize empfinden, den inneren Organen mittheilen und das Gehirn zur Erzeugung von Vorstellungen anregen; die Lehre von den „Tonempfindungen", wie sie von Helmholtz systematisch festgestellt wurde; die Seelenlehre, welche die Wirkung der durch äussere Veranlassung erzeugten Vorstellungen auf die ganze geistige Thätigkeit des Menschen, auf sein Verhalten zur Mitwelt prüft und zu erklären sucht; die Grundlagen, auf welchen die verschiedenen philosophischen Lehrgebäude errichtet sind, die Anwendung dieser Systeme auf die Künste; endlich selbst die Prüfung der geschicht-

lichen Entwicklung der verschiedenen Nationen, aus denen bedeutende Tonkunstwerke hervorgegangen sind, der klimatischen und gesellschaftlichen Verhältnisse und Wechselwirkungen und deren Einflüsse auf Schönheitsideen und den Kunstgeschmack; alles Das müsste in einer ausführlichen Geschichte der Musikästhetik in genaue Betrachtnahme kommen.

Aber ein solches Werk würde, wie schon angedeutet, dem musikalisch gebildeten Publikum nicht viel Nutzen bringen, weil es philosophische ernste Studien des Lesers vorbedingte, daher nur einem kleinen Theile zugänglich wäre und wenig Leser fände. Unseres Werkchens Zweck ist der: ohne Zugeständnisse an die heut beliebte sogenannte populäre Darstellung das grössere gebildete Publikum zum Nachdenken über den Gegenstaud anzuregen, dem Leser, der ästhetische Kunstanschauungen der Musik anstrebt, den Weg anzudeuten, auf welchem er durch eigenes Denken einige Klarheit über Ursachen und Bedeutung der Empfindungen gewinne, welche die Musik in ihm erzeugt. Der Erreichung dieses Zweckes näher erschien uns eine gedrängte Uebersicht der verschiedenen Wandlungen philosophischer Anschauungen der Musik seit der grossen, durch Kant sich offenbarenden Geistesentfaltung, als lang ausgesponnene, alle Einzelheiten beleuchtende Abhandlungen. Wir werden unser Hauptaugenmerk auf die Entwicklung der zwei entgegengesetzten Anschauungen richten, von denen die eine die Musik als die reinste Kunst des Gefühls bezeichnet, die im unmittelbarsten Zusammenhange mit den höchsten Ideen sich befindet und alle höheren Gefühle darzustellen vermag, während die andere ihr diesen Zusammenhang und diese Darstellungs-Fähigkeit bestreitet, und selbst den Ursprung der Musik auf blosse Lustgefühle zurückleitet. In der ersten Anschauung begegnen sich Philosophen und Musiker der verschiedenartigsten Richtung, wie Weisse und Schopenhauer, Schumann und Wagner; in der zweiten, eigentlich zuerst von Herbart philosophisch dargelegten, aber vor ihm schon hie und da angedeuteten Anschauung treffen nur die Aesthetiker und Musiker zusammen, welche man als Realisten, „Formalisten“ zu bezeichnen pflegt. Zwischen den beiden Schulen waltet noch immer Streit, der nicht immer in der passendsten

Weise geführt wird; es ist eine wenig erfreuliche Beigabe der menschlichen Natur, dass gerade in der Suche nach Wahrheit die Menschen, die nach demselben Ziele, nur auf verschiedenem Wege gehen, einander oft auf das Heftigste befehden, ja Beschuldigungen gegen einander erheben, welche bei unbefangener Prüfung des Beobachters die beiden leidenschaftlich heftigen Streiter in ungünstigem Lichte erscheinen lassen. Die stärksten, oft persönlichen Angriffe bei einem ästhetischen Meinungsstreite kommen aus den Reihen derjenigen, welche im Namen der Reinheit der Gefühle und der Gesinnungen reden, vom classischen oder romantischen Standpunkte. Wir werden unsererseits jede derartige Polemik vermeiden, obwohl wir den ausserhalb der physiologischen Erklärung liegenden Gefühlen einen grösseren Raum zuerkennen, als die Häupter der Schule, der wir uns beigesellt. Nur dort, wo wir jener unduldsamen Ueberhebung entgegentreten, die jeder anderen Anschauung, jeder anderen Meinung die Existenzberechtigung kategorisch abspricht, werden wir einen etwas entschiedeneren Ton anschlagen.

Dass unsere Darlegungen bei Kant beginnen, geschieht nach reiflichster Ueberlegung. Für unseren Zweck haben nur die ästhetischen Forschungen Belang, welche sich mit dem Wesen und der Bedeutung der heutigen, d. h. der Musik beschäftigen, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten als selbstständige Kunst entwickelt hat. Die auf Ausübung und Bedeutung der alten Musik bezüglichen Schriften der griechischen Philosophen haben grossen culturhistorischen Werth, bieten aber den Anschauungen des jetzigen Musiklebens und einer ästhetischen Beurtheilung nicht den kleinsten festen Standpunkt. In dem Anhange „Musik und Moral“ wird der Leser diesen unseren Ausspruch genauer dargelegt finden. Wir haben ja auch nicht die mindeste Grundlage für die Beurtheilung der Tonwerke der Alten; solche sind nicht auf unsere Zeit überkommen, und trotz der ausgezeichneten Forschungen Bellermanns und der trefflichen Werke Westphal's über griechische Metrik ist Niemand im Stande, ein altes Tonwerk auch nur in der Phantasie zu bilden; es wird Alles in dieser Richtung Unternommene nur voraussetzlich, und unseren Gewohnheiten vollkommen fremd bleiben. Wir werden also

nicht auf Forschungen der Wirkungen und Bedeutung einer Musik zurückgreifen, die nicht mehr besteht, und wollen hier nur bemerken, dass schon in Plato's Gesprächen, besonders aber in Plutarch's, von Westphal herausgegebener Schrift, also vor 2300 und vor 1800 Jahren fast dieselben Klagen über den Verfall der Tonkunst ausgesprochen wurden, wie sie heute von den strengen Sittenlehrern in Wort und Schrift verbreitet werden.*)

Wir haben oben den Ausdruck gebraucht: heutige Musik, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten entwickelt hat, und kommen darauf zurück. Dass die Tonkunst die jüngste Kunst ist, d. h. diejenige, deren verschiedene Zweige erst wuchsen, blühten und Früchte trugen, nachdem die anderen Künste ihre Blüthezeit schon lange erreicht hatten, ist nicht zu leugnen. Die epische, dramatische und lyrische Dichtkunst, die historische, Landschafts- und Gattungsmalerei, die Baukunst in all ihren verschiedenen Richtungen hatten schon lange ihre bestimmten, durch die grossen Künstler festgesetzten Form- und Stilgesetze, bevor in der Musik die Kirchenmusik und die weltliche jede ihren eigenen Stil zu bilden begannen, bevor das Oratorium und die Opernmusik sich trennten, bevor Liebeslieder und andere weltliche Gesänge in einem anderen Charakter der Bewegung und des Ausdruckes gehalten wurden, als ernste Oratoriengesänge, und bevor die Instrumentalmusik selbstständige Werke schuf, und die Aesthetik endlich verschiedene Formen und Stilgesetze dieser Kunst in Betracht ziehen konnte.

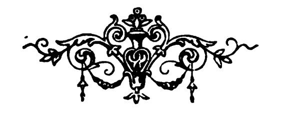
Die Aesthetik ist der jüngste systematisch entwickelte Lehrzweig der Philosophie; die Musik ist die jüngste, d. h. die spätest entwickelte Kunst; die Aufgaben der jüngsten philosophischen Wissenschaft gegenüber der jüngsten Kunst sind vielleicht die schwierigsten — manche Fragen dürften einer völligen Lösung sich ganz entschieden entziehen. Die ersten Anlässe der Tonerzeugung durch den Menschen, und zur Lust, die er daran findet; die ungeheure Schnelligkeit der Verwandlung rein tonlicher Eindrücke in unbestimmte

*) Auch der heilige Augustinus eiferte gegen den theatralischen Charakter der Kirchenmusik seiner Zeit.

Empfindungen, auf die aber der menschliche Geist vermöge des angeborenen Bestimmungs-Triebes sehr oft feststehende Bezeichnungen anwendet; das Zusammenfliessen von Stoff und Inhalt, da die Töne doch in erster Reihe nur Tongedanken geben, denen unsere Phantasie Anderes beigesellt; die anscheinend vollständige Ungebundenheit in der Folge der Töne, die eben nur nach und nach zu einer Reihe sich vereinigen, die nichts anders darstellt, als einen musikalischen Gedanken, und anderseits die Wichtigkeit der Form, die mehr als in anderen Künsten an Naturgesetze der Stimme, der Instrumente gebunden ist; endlich die Wirkung der Musik selbst, die mit keiner anderen vergleichbar ist — wir werden am Ende unserer Forschungen auf diesen Punkt zurückkommen: alle diese Gegenstände bieten ebenso viel Stoff zu Untersuchungen, die aber nicht zu einem feststehenden, keiner Bestreitung unterworfenen Ergebnisse, sondern immer nur zu neuen Entdeckungen, neuen Anregungen führen. Aber es ist eine unverkennbare Nothwendigkeit, dass in allen Fragen geistiger und sittlicher Entwicklung eine endgiltige Lösung niemals gefunden, und dem Nachfolger noch immer Etwas zu thun, noch Unaufgeklärtem weiter nachzuforschen bleiben wird. Die Erfahrung lehrt, dass, wo die Menschen irgend ein Ziel erreicht haben, das sie für fest, für ganz zufriedenstellend ansahen, ihre Thätigkeit erschlaffte, ihr moralischer und geistiger Werth sank.

Die Entwicklungsgeschichte der Musik-Aesthetik bietet das sonderbare Schauspiel, dass so lange die Musik auf der Höhe der ethischen Bedeutung stand, zur Zeit Bach's und Händel's, als sie vorzugsweise als die Kunst der Religion angesehen werden konnte, die Aesthetik sich wenig mit ihr beschäftigte; dass selbst ein Mann wie Lessing — das wird später bewiesen — die hohen Werke der beiden protestantischen grössten Meister nicht kannte oder beachtete; dass dagegen mit dem Beginnen der Instrumentalmusik und der Verallgemeinerung der Oper, die so lange nur als Hofvergnügen galt, ein sehr gewaltiger Umschwung auch in den Kunstanschauungen der Musik begann, und dass der jähe Wechsel von ziemlich geringschätzender Betrachtung zur enthusiastischesten Bewunderung und Preisung eintrat. Es

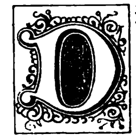
soll hiermit nicht etwa gesagt sein, dass dieser Enthusiasmus von höherer Erkenntniss oder auch nur genauerer Kenntniss der Meisterwerke der Tonkunst zeuge; vielmehr nur festgestellt werden, wie eben die Geistesströmung, die verschiedenartigen, mit ihr verbundenen Betrachtungen auch nach jener Richtung gingen, in der sie die Tonkunst trafen, und so zu sagen mitnahmen, ohne besondere gründlichere Prüfung. Die Romantische Schule des verflossenen Jahrhunderts war es zuerst, welche jene Ideen von der Musik als Kunst des reinen Gefühls verbreitete, zu welcher noch heute eine grosse Anzahl Aesthetiker, Musikgelehrter, Musiker und Musikfreunde sich unbedingt bekennen. Und bei dieser romantischen Schule und deren Zeitgenossen soll unsere Studie beginnen.





Capitel II.

Lessing, Kant, Schelling, Schlegel. Die romantische Dichterschule.


ie ästhetischen Betrachtungen über Musik vor dem Auftreten der Romantiker bedürfen nicht langer Darlegungen. Die Wiedergabe einiger Aussprüche der grössten Kunstkenner und des grössten Philosophen jener Zeit wird genügen, ein klares Bild der ästhetischen Musik-Anschauungen jener Zeit erscheinen zu lassen. In Winkelmann's Hauptschriften (herausgegeben von Dr. J. Lessing) findet sich kein Satz, der auf eine Beachtung der Musik schliessen lässt. Was Lessing in seiner Dramaturgie von der Musik eines Herrn Agricola zu Voltaire's Semiramis sagt, zeigt am deutlichsten, dass der grosse Dichter und Denker über Musik nur so gelegentlich gedacht hat. Man begegnet in jener Besprechung Darlegungen wie: „Der Satz nach dem 1. Acte sucht lediglich die Besorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen Act gewidmet hat.“ — „Ein Allegro assai aus dem G dur mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbass mitspielendem Fagott verstärkt, drückt den durch Furcht und Zweifel unterbrochenen, aber immer sich noch

wiederholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus.“ — „Bedauern und Mitleid lässt auch die Musik ertönen in einem Larghetto aus dem A moll, mit gedämpften Violinen und Bratschen und einer concertirenden Viola.“ Wenn man diese Sätze liest und damit vergleicht, was Lessing im selben Capitel über die Verbindung der Musik mit der Poesie sagt, muss man auf den Gedanken kommen, er habe die rein musikalische Kritik von irgend einem Fachmanne schreiben lassen. Höchst wahrscheinlich stand in seiner Meinung die Tonkunst gar nicht so hoch, dass er ihr besondere Forschung widmete; er bezieht sich in seinen Aussprüchen auf Scheible's „Kritischen Musikus“ und spricht auch gar nicht von anderen Componisten. Jener Agricola, den er so sehr lobte, ist heute vollständig vergessen; selbst das Musikalische Conversations-Lexikon von Mendnl-Reissmann sagt nichts von der oben angeführten Musik zu „Semiramis“, und lässt sogar in Zweifel, ob der einst in Berlin ansässige Agricola derselbe ist, von dem Lessing spricht. Ob dieser jemals ein Werk von Bach, Gluck oder Händel gehört hat? Seine Betrachtungen berechtigen fast zur Verneinung der Frage.

Kant, der in seiner „Kritik der Urtheilskraft“ der Musik eine längere, eingehendere Betrachtung widmet, als Lessing, weist ihr in der Vergleichung des ästhetischen Werthes der schönen Künste unter einander, in Bezug auf die „Cultur, die sie dem Gemüthe verschafft“, insofern den untersten Platz an, „weil sie bloss mit Empfindungen spielt!“ Einen Komponisten nennt er nicht. Auch wirft er der Musik Aufdringlichkeit vor und meint, es verhalte sich mit dem Musiciren manchmal wie mit einem parfümirten Taschentuche, das Jeder riechen muss, sobald der Eigenthümer es hervorzieht. Die hier angeführten Aussprüche geben genügende Beweise, dass dieser grosse Philosoph die Meisterwerke der Tonkunst nicht gekannt, oder ihnen Beachtung nicht geschenkt hat.

Ganz anders sprachen die Philosophen, Dichter und Kritiker der romantischen Schule von der Musik: Schelling, Solger, Heinse, Novalis, Jean Paul Richter, Schlegel, Tieck, Wackenroder u. s. w. Sie priesen dieselbe, ja wiesen ihr eigentlich die höchste Wirkung zu; wenn Novalis von der Poesie

„musikalische Wirkung“ fordert, dass sie „unbestimmte Empfindungen erzeuge, weil nur diese, nicht bestimmte Gefühle wahrhaft glücklich machten“, so ist das gewiss höchste Anpreisung der Musik. Tieck's Gedicht „Liebe denkt in süssen Tönen“ u. s. w. ist bekannt, ebenso Jean Paul's schöne Frage, ob Tonkunst das Abendroth dieses oder das Morgenroth eines künftigen Lebens sei?

Aber diese Vorliebe der romantischen Schule für Musik, ihre Anpreisung entsprang — das ist festzustellen — nicht einem höheren Verständnissse, ja nicht einmal besonderer Empfänglichkeit für die Schönheiten der Meisterwerke, denn von Beidem findet sich nichts in den Hauptschriften der Romantiker. Fr. Schlegel spricht von Mozart's Werken geradezu knabenhaft; Wackenroder in seinen „Phantasien eines Klosterbruders“ nennt nicht ein einziges Werk eines grossen Tonmeisters, das in ihm jene wunderbaren, von ihm so schön beschriebenen Empfindungen angeregt hätte, dagegen eine Ouvertüre zu Macbeth, durch welche ihm das „rechte“ Verständniss für Shakespeare's Drama erst aufgegangen war! Schelling, der in seiner „Philosophie der Kunst“ (Gesammelte Werke, Bd V.) von den grossen Schöpfungen der Dichtkunst ziemlich ausführlich spricht, sagt von der Musik: „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden. — Inwiefern die ewigen Dinge oder die Ideen von der realen Seite in den Weltkörpern offenbar werden, so sind die Formen der Musik als Formen der real betrachteten Dinge auch Formen des Seins und des Lebens der Weltkörper als solcher, demnach die Musik nichts Anderes ist als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst“ (S. 501). In der Planetenwelt ist der Rhythmus der herrschende, ihre Bewegungen sind reine Melodie“ (S. 503). Aber er nennt nicht ein einziges Tonwerk, auf das seine mystischen Sätze sich beziehen liessen. So spricht auch Solger im „Erwin“ (II. Band, S. 117 bis 123): „Der höchste Inhalt der Musik ist immer die Gottheit und deren Verhältnisse zur Welt.“ Dabei scheint ihm dennoch die religiöse Musik unbekannt, wie hätte er sonst nicht ein Werk kirchlicher Tonkunst genannt?

Die Vorliebe der romantischen Schule für Musik ohne irgend welche genauere Kenntniss dieser Kunst lässt sich durch

mehrere Ursachen erklären. Erstens mag die äusserliche Ungebundenheit der Form in der Musik, das freie Walten der Phantasie, der Schule als die Verwirklichung jenes Kunstideals erschienen sein, das Tieck in seinen Komödien und Dramen anstrebte. Dann war die Theorie von der Symbolik der Künste am besten auf die Musik anzuwenden, da ja das Wesen derselben in der That symbolisch aufzufassen ist. Endlich eignete sich keine andere Kunst so sehr für jene mystisch-mittelalterlichen religiösen Anschauungen, welche durch alle Werke der Romantiker, philosophische wie dichterische, hindurchzogen, bei den edlen, wahrhaft frommen Männern, wie Novalis, Wackenroder, Solger, als der Ausdruck innerster und einheitlicher Natürlichkeit, bei vielen anderen aber nur als Rückschlag nach der Ueberschwänglichkeit in entgegengesetzter Richtung erscheint. Dieser Mysticismus taucht, aber mit allerhand andern praktischen Tendenzen vermischt, heute wieder auf, und durch diese Mischung ist es erklärlich, dass zwischen einem entschiedenen Anhänger Wagner's und einer frommen protestantischen Kirchenzeitung eine Streitfrage über die christliche Bedeutung des Wagner'schen Götterdämmerung-Textes u. s. w. erörtert werden konnte.*)

Neben jenem Mysticismus hat die romantische Schule noch ein anderes Prinzip geschaffen, das gerade in unserer Zeit von der neuromantischen musikalischen Schule wieder aufgenommen und mit grosser Entschiedenheit weiter entwickelt worden ist: das der frei waltenden Sinnlichkeit als höchst berechtigter künstlerischer Kraft, als ästhetischer Opposition gegen herkömmliche Sittlichkeit, als „Apologie der Natur“, als „Rhetorik der Liebe“, als freie Liebe u. s. w. Wir werden später darlegen, wie gerade solche Anschauungen jener älteren romantischen Dichter-Schule in der neueren musikalischen am meisten und stärksten hervortreten, wie Friedrich Schlegel's „Lucinde“ (und manche Stellen in Tieck's „Sternbald“) geradezu als modernes Brevier bezeichnet werden können, wie die Auslassungen des preussischen protestantischen Theologen, späteren katholischen österreichischen Hofraths Ad. Müller über Musik in seinen Vorlesungen über die

*) „Neue evangelische Kirchenzeitung“ 1876.

„Idee des Schönen“, über die musikalische Zusammensetzung der „schönen Seele“ heute in moderner Verdünnung gar oft feuilletonistisch und ästhetisch wiedergegeben werden; und wie sich auch in der neuen Zeit das seltsame Schauspiel wiederholte, dass edle und sittliche Männer eine solche Richtung gerade in der Weise vertheidigten, wie einst Schleiermacher für die „Lucinde“ eintrat. „Und ist nichts Neues unter der Sonne.“ Nebenbei wollen wir bemerken, dass Herder, der in stetem Verkehr mit den Romantikern stand und ein Gegner Kant's war, in der siebenten Sammlung der „Briefe zur Beförderung der Humanität“ goldene Worte über die Gefühlsschwelgerei in der Musik sagt.

Eine Prüfung des Einflusses der romantischen Schule auf die allgemeinen Kunstanschauungen ihrer Zeit liegt ausserhalb des Zweckes dieser Studie. Sie darf sich nur mit der Musik beschäftigen.





Capitel III.

Geringe Wirkungen der romantischen Schule auf die Musikästhetik ihrer Zeit.

s ist nun die fast merkwürdig zu nennende Erscheinung festzustellen, dass die allgemeinen Anschauungen der Tonkunst und die Bestrebungen der Musiker während der Blüthezeit der romantischen Schule von deren Ideen ganz unberührt blieben, obwohl diese Schule ihrer Kunst die grösste Aufmerksamkeit widmete. Eine Prüfung der musikalischen Zeitschriften aus der Periode von 1795 bis 1815 giebt den besten Beweis, dass die Anschauungen der romantischen Dichterschule über Musik in den musikalischen Kreisen irgendwelchen Einfluss damals nicht geübt haben. Die 1798 von Breitkopf und Härtel gegründete „Allgemeine musikalische Zeitung" ward von Rochlitz, einem kenntnissreichen und vielseitig gebildeten Manne, geleitet; sie stand dem Schauplatz der romantischen Schule sehr nahe und gab auch mancherlei philosophirende Artikel über Musik; aber nirgends findet sich die Andeutung einer Beziehung zu jener Schule. Ein Aufsatz „Ueber das Komische in der Musik" von D. Weber weist in „Bezug auf den ästhetischen Sinn des Wortes" auf Home und Riedel; im Jahre 1804

citirt Michaelis in einer Studie „Ueber den Rang der Tonkunst" nur Kant und Jean Paul; Weiler schreibt „Ueber das Schöne in der Musik" (1811) und weist auf Kant; 1815 wird eine Masse von Aussprüchen angeführt, von Seneca und Quinctilian u. A. — keiner von Tieck, Wackenroder und den Philosophen der Schule, Schelling, Solger u. s. w. Noch auffallender, ja in der That unbegreiflich ist es, dass Reichardt weder in seinem „Musikalischen Kunstmagazin" noch in den „Musikalischen Aufsätzen für Deutschland" jemals Aeusserungen der romantischen Schule über die Musik anführt und nur von Kant spricht. Reichardt war der Schwager Tieck's und Freund der beiden Schlegel, die er mit Tieck zusammenbrachte;*) er stand zu allen bedeutenden Männern jener Zeit in mehr oder weniger naher Beziehung; er war in politischen Dingen fast revolutionär; er war endlich Kapellmeister, also Musiker von Fach — und dennoch schweigt er von den Dichtern und Philosophen, welche seine Kunst am höchsten gestellt hatten! Er spricht einmal von Heinse's „Hildegard" und hat nur Tadel für das Buch. Das ist leicht dahin zu erklären, dass in dem Romane die Lobreden auf die Musik zwischen grobsinnliche oder lüsterne Scenen eingeschoben sind, die sogar des Reizes formell angenehmer Darstellung entbehren. Dass aber Reichardt und die gebildeten Musiker jener Zeit die rein wissenschaftlichen Untersuchungen und die mitunter herrlichen Dichtungen der Romantiker ignoriren, in denen der Tonkunst eine so hohe Stellung angewiesen wird, ist schwerer zu erklären. Die Klassiker unter den Dichtern, Philosophen und Kunstkennern hatten sich — wie unsere Citate bewiesen — nur oberflächlich oder geringschätzend über Musik ausgesprochen; man dürfte also meinen, dass die Musiker und Musikkritiker sich um die Philosophen und Dichter schaaren mussten, welche ihrer Kunst eine höhere Stellung anwiesen! Noch unbegreiflicher erscheint das Verhalten Reichardt's, wenn man die Aussprüche der Romantiker über Kunst im Allgemeinen prüft, und findet, dass sie eigentlich fast auf die Musik allein zutreffen. Diese ist ja ihrem Wesen nach „romantisch"; sie erfüllt viele Forde-

---

*) Vergleiche Haym: „Die romantische Schule" S. 265.

rungen der romantischen Schule, selbst wenn sie „klassisch“ ist. Die freieste Bewegung der Phantasie, der Subjectivismus walten ja in ihr noch immer mehr als in jeder anderen Kunst, auch wenn sie sich an Regeln bindet. Sie nimmt den Stoff zu ihren Werken aus sich selbst, hat weder auf Begriffe noch auf Naturgegenstände Rücksicht zu nehmen und stellt in erster Reihe nur sich selbst dar, nach den von ihr selbst geschaffenen Gesetzen.

Woher also die merkwürdige Erscheinung, dass die musikalische Kritik vom Ende des verflossenen bis zu den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts sich mehr an Kant lehnte, der die Tonkunst wenig achtete, und dass sie die Romantiker ignorirte? Wir wollen einige muthmassliche Ursachen anführen.

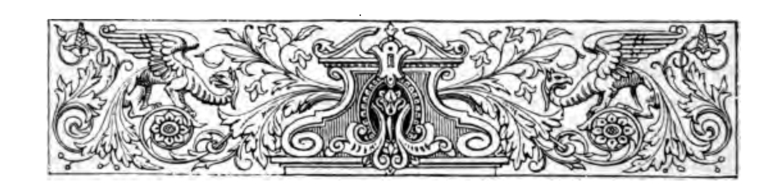
Die romantische Schule stand nur in Beziehungen zu gewissen engeren, fast exclusiven Kreisen; der bei Weitem grössere Theil der Gebildeten nahm allein Antheil an den Schöpfungen der Klassiker Goethe und Schiller, und diese folgten in ihren ästhetischen Anschauungen meist Kant'schen Grundsätzen. Wenn die musikalische Kritik überhaupt sich auf das Feld philosophischer Betrachtungen begab, so war sie angewiesen, die vorherrschende, von allen Gebildeten befolgte Richtung einzuhalten. Ob bei Reichardt noch persönliche Motive mitwirkten, da er schon seit 1797 mit den Schlegel, den Häuptern der romantischen Schule, und den Gegnern Mozart's gebrochen hatte, lässt sich nicht unbedingt feststellen; Rochlitz aber hat sich gewiss nur von seinen Ueberzeugungen bestimmen lassen. Die musikalische Kritik jener Zeit bildete nicht eine feststehende Abtheilung der Tageszeitungen, besass noch nicht die heutige allgemeine Kaffeehaus-, Club- und Salongesellschaft-Bedeutung; sie ward fast durchwegs in Fach- und gelehrten Zeitungen geübt; das Feuilleton und dessen Neigung zur schöngeistigen Oberflächlichkeit existirte noch nicht, und das Heinse'sche Muster eines Kunstromans war wenig geeignet, Nachahmung anzuregen. Die dichterisch-ästhetischen Anschauungen mancher romantischer Dichter stellten sich öfters in solch eigenthümlichem Gewande vor, dass die bürgerliche Scheu gelehrter Musikfachblätter und ihr Festhalten an Kant'schen Ueberlieferungen sehr gerechtfertigt erscheint.

Noch ein Grund, und zwar ein musikhistorischer, für die Wirkungslosigkeit der romantischen Schule in Bezug auf das musikalische Urtheil lässt sich hier anführen: Ende des verflossenen und Anfang dieses Jahrhunderts war Haydn der populärste Instrumentalkomponist, dessen Symphonien und Quartette überall gespielt wurden, und Gluck war als dramatischer Komponist noch am höchsten geschätzt, höher als der göttliche Mozart, dessen Opern allerdings die Pariser Sanction noch nicht erhalten hatten. Beethoven war noch wenig bekannt und von vielen Leuten als Neuerer scheel angesehen.*) Haydn und Gluck boten aber wenig Stoff zu romantischen Auslassungen. Endlich ist auch noch zu bemerken, dass die grossen Tonmeister damals alle in Wien lebten. Dort ging das massgebende Urtheil vom Adel aus — dessen vornehmste Familien bis gegen 1809 ihre eigenen Kapellen unterhielten — und von den reichen Finanzleuten. Diese beiden Schichten der Gesellschaft besassen viel natürlichen Geschmack und jenen feinen Musiksinn, durch welchen Wien noch heute sich auszeichnet. Aber kunst-philosophische Untersuchungen kümmerten sie wenig. Wien war eine sehr sinnliche Stadt, also dem äusserlichen Scheine nach ein fruchtbarer Boden für manche romantische Producte; aber die Wiener Sinnlichkeit war eine natürliche, aus Temperament, nicht aus erhitzter Phantasie entspringende, also in ihrer Art eine klassische.

---

*) Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie, wie er im Jahre 1804 in Leipzig in einem grossen Hause eines von den ersten sechs Quartetten Beethoven's spielen wollte, und dass die anderen Musiker sich nicht zurechtfinden konnten. Während er spielte, plauderte die Gesellschaft; als er sich beklagte, meinte der Hausherr, er möge doch etwas „Verständlicheres“ vortragen. Er brachte dann ein Virtuosenconcert vor und ward mit Lob überhäuft. Gleiches widerfuhr ihm in Berlin. Hier fragte ihn der berühmte Romberg, wie er denn darauf käme, solch sonderbares Zeug (wie diese Quartette) zu spielen!





Capitel IV.

Krause, Poelitz, Bouterweck. Uebergang zu E. T. A. Hoffmann.



ir kommen nun zur Uebergangsperiode. In der Zeit vom Ende der Freiheitskriege bis zum Revolutionsjahr 1848 entfaltete sich die musikalische Aesthetik und Kritik immer umfassender. Die Philosophen der romantischen Schule hatten über Tonkunst mehr schöngeistig als wissenschaftlich geschrieben, während sie die anderen Künste nach ihrer Weise gründlich besprachen, die Kantianer der Tonkunst im Allgemeinen wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Vom Jahre 1805 bis 1830, bis zum Durchbruche der Hegel'schen Aesthetik, tritt das Bestreben der Aesthetiker hervor, auch die Tonkunst nach einem gegliederten Systeme zu behandeln. Gleichzeitig wurden auch die Ideen der Romantiker von solchen Musikschriftstellern und Kritikern aufgenommen, welche mit der Hinneigung zu jener Schule auch Fachkenntniss verbanden.

Hier ist vor Allem Fr. Chr. Krause zu nennen, der die ihm gebührende Anerkennung nicht gefunden hat. Er war der einzige Philosoph, der zugleich auch genaueste musikalische Fachkenntnisse besass; das Philosophie-geschichtliche Lexikon von Noack bezeichnet ihn als „Meister auf dem

Klavier und im Gesang". Er war ein edler Mensch voll Menschenliebe und Gottvertrauen, einer der wenigen, deren Fehler nur aus Herzensgüte und Unerfahrenheit entspringen. Nicht bloss in seiner Aesthetik widmete er der Musik weitgehende Untersuchung; er hat als gediegener Fachkenner auch zwei spezielle Werke über die Musik geschrieben: „Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie etc." und „Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre", herausgegeben von Victor Strauss. Krause ist ganz und gar Anhänger der Gefühlstheorie, aber jedes Wort zeugt von innerstem Durchdrungensein, von einem tiefen Gemüthe, und wenn man auch nicht mit ihm einverstanden ist, so erfreut man sich doch seiner Darstellung. In der „Aesthetik" finden sich allerdings manche Sonderbarkeiten; aber es sind die Sonderbarkeiten eines menschenfreundlichen, liebenswürdigen Gemüthes, das sich in Grübeleien ergeht, nicht die sentimentalen farbenschillernden Phrasen der modernen Gefühlsschreiber, die für die Gefühlsmode neuen Aufputz anfertigen, wie die Modistin Schleifen und Rüschen. Krause spricht in der Aesthetik von der „Tondichtkunst"; er sagt: „Die Musik, als die tönende Schönkunst, ist schon als Leben, d. i. als reine Folge der Töne an sich schön, aber ihre erste Wesenheit, als menschliche Kunst (giebt es eine andere Kunst als eine menschliche?) und zugleich ihr Ursprung im Geiste ist, dass sie das Gemüthsleben im schönen Tonspiele darstellt."

In den oben angeführten Werken spricht er in nicht weniger überschwenglichen Worten von dem Gemüthsleben der Musik. „Das Leben des Gemüthes ist Empfindung und Neigung, Leidenschaft und strebende Kraft. Musik ist die hörbar gewordene Empfindung und Kraftstimmung selbst. Allerdings ist Musik auch Sprache des Gemüths, des Herzens, wenn Sprache überhaupt Offenbarung ist — — sie ist selbst ein wesentlicher innerer Theil des Gemüthslebens, als eine wesenhafte Offenbarung und Erscheinung desselben in wahrer Gegenwart. Gefühl und strebende Kraft ist im Gemüthe stets ungetheilt, und bestimmt sich wechselseitig; daher ist auch Musik zugleich Darstellung des Gefühls in der

strebenden Thatkraft des Gemüthes, der Empfindung und der Leidenschaft" u. s. w. Sehr schön geschrieben, wenn auch nicht immer ganz richtig, sind die Betrachtungen über die Unterordnung der Tonkunst unter die Poesie, und wie diese doch rein und frei im Kunstwerke der Tonsprache erscheint, wie sie sich durchdringen. Ebenso schön und wahrhaft erwärmend sind die kurzen Artikel über die verschiedenen Grosswerke der Tonkunst. Was er über Bach sagt, dessen grössere Werke zur Zeit, als das Büchlein erschien (1827), nur von den Vereinen aufgeführt wurden, aber noch nicht im Druck erschienen waren, zeugt vom liebevollsten, verständigsten Erfassen. Allerdings hat er auch Hasse neben Bach und Händel gestellt. Aber hatte nicht Winkelmann Mengs als neuen Raphael gepriesen?

Die „Wesenlehre", welche den „Anfangsperioden" vorangeht, ist eben mehr poetisch als wirklich wissenschaftlich abgefasst; aber sie giebt dem Leser überall die Ueberzeugung, dass sie aus innerem Drange, ohne Suchen nach besonderen Wendungen hervorgegangen ist.

Poelitz, der vom Jahre 1803 bis 1815 in Wittenberg als Professor des Natur- und Völkerrechts und als Director des Akademie-Seminars (später in Leipzig) wirkte, hat eine „Aesthetik für gebildete Leser" (also eine Populärästhetik) geschrieben, worin er der Tonkunst einige Capitel widmet. Nach ihm besteht das Wesen der Tonkunst in der „versinnlichten und veredelten Darstellung des jedem inneren Gefühle eigenthümlichen Tones oder lautwerdenden Ausdrucks." Und es ist „nicht gleichgültig, welchen Ton man als Grundton für ein musikalisches Product wählt; die Töne mit Kreuzen sind mehr zum Ausdruck froher, lebhafter Gefühle geeignet, die Töne mit b zu dem sanften und melancholischen Gefühle." Er führt eine „sehr wahre, nur etwas zu preciös ausgesprochene Charakteristik der Töne" aus Schubart's „Aesthetik der Tonkunst" an. Wir geben hier zwei Sätze mit dem Hinweise auf bekannte Compositionen unserer grossen Meister, um zu zeigen, wohin die „Charakterisirung" führen kann.

C dur. Sein Charakter ist Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache. (Finale aus Beethoven's C moll-Symphonie,

Jupiter-Symphonie von Mozart, C dur-Symphonie von Schubert, „Hoch soll die Freiheit leben", im Don Juan, „Hochzeitsmarsch", im Sommernachtstraum!!!!)

As dur. Der Gräberton, Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegt in seinem Umfange. (Andante aus der Es dur-Symphonie von Mozart, aus der C moll von Beethoven, „Die linden Lüfte sind erwacht" von Schubert (!!!) und „Auf Flügeln des Gesanges" von Mendelssohn.)

Und nach solchen Citaten sagt Poelitz: „Der musikalische Ausdruck durch alle Töne ist so genau bestimmt wie der poetische Ausdruck." Gerade so hat sechzig Jahre später A. B. Marx gesprochen.

Das annähernd Richtigste, was in jener Zeit in der grossen Masse ästhetischer Betrachtungen über Musik gesagt wurde, ist in Bouterweck's „Aesthetik" (zweite Auflage, 1815) zu finden. Bouterweck hat doch wenigstens einen klaren Blick über den Weg, den er geht: „Die musikalischen Künste sind in der ästhetischen Natur auf den Ausdruck des Gefühls ohne Erkenntniss nach den Gesetzen der menschlichen Natur beschränkt. Das Aeussere können sie nur unbestimmt andeuten, also nur sehr uneigentlich malen. Aber keine Art der Schönheit kann auf das innere Gefühl mit solcher Stärke wirken und so gewaltsam das Gemüth fortreissen, als die musikalische. Diese Kraft verdankt die Musik nur in geringem Grade der Harmonie, die doch die Grundlage der musikalischen Schönheit und die erste Bedingung ihrer Möglichkeit ist. Die Melodie ist es eigentlich, welche diese Wunder thun muss, die man von der Leier Amphion's und den Gesängen des Orpheus im Alterthum erzählt. Die geheime, schwerlich ganz zu erforschende Kraft der Töne in der Erregung der Gefühle, die aus dem menschlichen Herzen, nicht aus den Gehörsnerven stammen, äussert sich in der harmonischen Verbindung der Töne als Melodie. Keine Melodie kann ohne Harmonie entstehen. Wohl aber kann eine kunstreiche Harmonie, die durch sich selbst interessiren will, so kalt werden, dass das musikalische Kunstwerk dem Gemüthe nicht mehr sagt als etwa eine kunstreiche Folge schöner Umrisse ohne innere Bedeutung. Der Streit der Harmonisten und Melodisten ist also auch ohne Kenntniss des Generalbasses, nach

ästhetischen Grundsätzen im Allgemeinen, aber auch nur im Allgemeinen, leicht zu entscheiden. Beide haben Unrecht. — — Der wahre Triumph der Musik ist eine seelenvolle Melodie, von einer reichen Phantasie rein harmonisch in fehlerlosen und anziehenden Verwickelungen und Auflösungen der Accorde durchgeführt."

Alle die hier angeführten Betrachtungen über Musik fanden nur bei einem sehr kleinen Kreise Beachtung, und blieben für die Kunstanschauungen des musikalischen Publikums wirkungslos. Die Aesthetik stand zu jener Zeit noch nicht in dem Ansehen, das sie seither errungen hat; Hegel's, Weisse's und Schleiermacher's tiefsinnige Schriften über Kunst waren noch im Werden, Herbart's Anschauungen, die aber erst in der neuesten Zeit zur Geltung und Verbreitung gelangt sind, waren noch nicht veröffentlicht. Und im Allgemeinen wurden auch nur die Aufsätze über Musik beachtet, welche von Fachmännern verfasst waren, oder wenigstens in Fachzeitungen erschienen. Und von Fachzeitungen ging zuerst jene schöngeistige musikalische Literatur aus, die von E. T. A. Hoffmann begonnen und entwickelt, dann in die grösseren Tagesblätter drang, und die herrschende wurde. Das Entstehen dieser Literatur und ihre Wirkungen sind von so grosser Wichtigkeit für die Geschichte der Musikästhetik, dass wir ihnen einige eingehende Betrachtungen widmen müssen.





Capitel V.

E. T. A. Hoffmann's Einfluss. Hegel, Weisse, Schleiermacher. Ein unbekannter Aesthetiker.

Nach den Freiheitskriegen war die Musik entschieden die beliebteste Kunst. In der Poesie, deren patriotische Regungen zur Zeit der Noth gern gesehen waren, zeigten sich bedenkliche Freiheitstendenzen, welche vielleicht im Volke mehr Antheil fanden als fromme Gedichte, dagegen die Besorgniss der Regierungen in hohem Masse erregten. Goethe, der Dichter-König, war schweigsam oder veröffentlichte naturwissenschaftliche Studien und Recensionen (das beweist das chronologische Verzeichniss seiner Werke von 1815 an); nur hier und da brachte sein Genius der Welt Wunderblumen aus dem „Westöstlichen Divan“. Die grossen deutschen Maler lebten in Rom, erst 1821 kam Cornelius nach Deutschland.

Aber Beethoven stand in Vollkraft. Schubert, Karl Maria von Weber entfalteten sich immer herrlicher. Spohr war zu Ruhm gelangt, Spontini beherrschte die Berliner Oper, eine Anzahl Lieder-Komponisten brachten mehr oder weniger Schönes; und die Periode der reisenden Virtuosen begann. Die Musik ward von der guten Gesellschaft geliebt und der Musiker als der ungefährlichste Künstler protegirt. Konnte doch der Republikaner Beethoven selbst in Wien unter Kaiser

Franz II. seine politischen Meinungen ungestraft herauspoltern; was ein Musiker damals sagte, hatte keinen Belang.

Und dass nicht etwa Hochachtung vor dem Genius den sonst gutmüthigen, aber in politischen Dingen unnachsichtigen, tyrannischen Kaiser zur Milde stimmte, bewies seine musikalische Beschäftigung, sein Quartett mit dem Kammerdiener, wo allerlei Kompositionen von Musikern gespielt wurden, deren Namen nicht mehr zu uns gedrungen sind, und seine Bestellung einer Messe bei Beethoven nach dem Muster einer von — Reuter.

Alle politischen grossen Entwickelungen waren damals der Musik günstig. Der Wiener Congress versammelte die musikalischen Berühmtheiten auf einen Punkt — die Vertreter anderer Künste hatten da nichts zu suchen; und die Zeit nach den Karlsbader Konferenzen war auch keiner Kunst günstiger als der Musik. Die Tageszeitungen schenkten ihr grössere Aufmerksamkeit als bisher, und das schöngeistige Element drang in die Kritik, besonders der grossen Städte. In diesen wird die Aufmerksamkeit des grossen Publikums durch den immerwährenden, oft jähen Wechsel verschiedenartigster geistiger, politischer, gesellschaftlicher und materieller Fragen zersplittert; hieraus folgt, dass die Mehrzahl der Leser angenehm geschriebene, wenn auch weniger gründliche Artikel über Kunst rein wissenschaftlichen Studien vorzieht. Und so begann denn selbst in den Fachzeitungen ein anderer Ton zu klingen; der, welchen E. T. A. Hoffmann in seinen Artikeln, Betrachtungen, Kritiken und Erzählungen in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" anschlug, drang am mächtigsten durch, erfüllte die musikalische Welt und erregte langen Nachhall.

Hoffmann war sicherlich der Stifter einer neuen Schule in der musikalischen Kritik, die bis in die Mitte der vierziger Jahre den grössten Einfluss geübt hat und noch heute in manchen Kreisen Nachahmer und eifrige Leser findet. Die Hauptingredienzien seines Stils hat er aus den Schriften der Romantiker Schlegel, A. Müller und Tieck geholt und besonders die „Ironie" zuerst in die musikalische Kritik eingeführt. Manche seiner Gestalten tragen auch das Costüm der Haupthelden jener Dichter; aber trotz der Zügellosigkeit seiner Phantasie gab er dort, wo er von Musik sprach, nicht bloss

dichterische Phrasen, sondern auch eingehende, oft höchst anregende Analysen. Hoffmann war ja auch selbst Musiker von Fach gewesen, hatte Jahre lang als Dirigent und Komponist gewirkt und kannte die grossen Werke der Tonmeister genau. Seine „Kreisleriana" erschienen zuerst 1812 in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", die unter Rochlitz' Leitung stand; im Anfange noch unter den „Miscellen", also nicht als Haupt- und Leitartikel. Sie erregten Aufmerksamkeit, wurden aber nur als geistreiche Beigabe betrachtet. Nachdem er sie aber gesammelt in Buchform herausgab und Jean Paul zu den „Phantasiestücken in Callot's Manier" eine Vorrede geschrieben, wurden sie tonangebend und allgemein nachgeahmt; selbst Rochlitz fand sich veranlasst, „Ironie" anzuwenden. Und Schumann's Aufsätze bis in die vierziger Jahre sind ganz in Hoffmann's Manier geschrieben; hat doch der edle Komponist selbst einem seiner interessantesten und eigenthümlichsten Tonwerke den Titel: „Kreisleriana" gegeben! Was in den dreissiger Jahren Heinrich Heine als lyrischer Dichter, das war E. T. A. Hoffmann seiner Zeit als Musikschriftsteller für Deutschland.

Aber wohlgemerkt! es waren nicht allein die blendend geistreichen Betrachtungen über Musik, seine wahrhaft geniale Auffassung mancher Tonwerke und die originelle, ätzende Ironie, die Vischer treffend als „gebrochener Humor" bezeichnet, durch welche Hoffmann's Schriften so grosse Verbreitung und den weitgreifenden Einfluss erlangten; sondern und in noch höherem Grade die phantastischen Gestalten seiner Musiker und Sängerinnen, der musikalischen Prinzessinnen und Hofdamen, die er vorführte.

In manchen Novellen hat er — wahrhaft prophetisch — all' die berühmten reisenden Virtuosen und Sänger der dreissiger Jahre geschildert, welche, vom Zauber mehr oder weniger geheimnissvoller Abenteuer umstrahlt, vor dem Publikum erschienen und besonders von der Damenwelt als ganz besondere Wesen betrachtet wurden. Ohne Hoffmann's Schriften hätten die albernen Märchen, die über Paganini verbreitet wurden, niemals so willigen Glauben gefunden.*)

*) Der italienische Geiger war so recht eine Hoffmann'sche Erscheinung, mit seinem leichenblassen Gesicht, den langen Haaren und der

Liszt, Ernst, Berlioz, so interessant ihre Persönlichkeiten durch eigenen Werth und durch ihre künstlerischen Leistungen waren, hätten ohne jene romantische Kritik, die Hoffmann geschaffen, niemals den mysteriösen interessanten Nimbus erlangt, niemals wäre ihnen die poetische Schilderung in den Journalen, besonders in den damals tonangebenden französischen, zu Theil geworden. Diese letzteren schöpften ihre Anschauungen der Musik meistentheils aus Hoffmann; gerade in Frankreich, wo die romantische Dichter- und Malerschule die Gesellschaft beherrschte, aber vergebens nach einem eingeborenen Musiker suchte, mit dem sie die Herrschaft theilte — Berlioz konnte nie populär werden wie Victor Hugo, Lamartine und Delacroix —, gerade in Frankreich wurden die Hoffmann'schen Schriften, von Loewe-Weimar übersetzt, mit Eifer gelesen und als die schönste poetischeste Musikliteratur gepriesen; noch im Jahre 1852 hat der Verfasser aus dem Munde zweier berühmter Pariser Dichter solch begeistertes Lob Hoffmann's vernommen: „c'était un poëte musicien, un musicien poëte." Und man kann mit vollem Rechte behaupten, dass heute Hoffmann's Schriften in Frankreich mehr gelten als in Deutschland.

Eine merkwürdige Erscheinung in dem Leben dieses genialen Mannes war, dass er, der Erfinder der Spukgestalten und phantastischen Scenerien, zu den entschiedenen Gegnern von Weber's „Freischütz" gehörte und in der „Vossischen Zeitung" eine unfreundliche Kritik darüber veröffentlicht hat. Allerdings waren seine Gestalten Ausgeburten der eigenen erhitzten Phantasie, und die des „Freischütz" entstammten dem nationalen Element, dem Volksmärchen, für das ihm jeder Sinn fehlte; aber unbegreiflich bleibt es immerhin, dass der Mann, der den Kapellmeister Kreisler erdacht hat, sich der Weber'schen Musik gegenüber so kühl verhielt; selbst die persönlichen Beziehungen zu Spontini geben hierfür keine genügende Erklärung. Hoffmann wäre durch diese

---

hageren Gestalt; ergo musste er seine Geliebte erstochen haben, eingekerkert gewesen und seine Phantasie auf der G-Saite dadurch entstanden sein, dass dem Gefangenen die Saiten seiner geliebten Geige bis auf die eine gerissen waren, auf der er seine Klagen, seinen Schmerz aushauchte. So auch hat ihn Heine beschrieben.

allein nicht in seinen Ueberzeugungen zu bestimmen gewesen. Uebrigens war auch Tieck ein heftiger Gegner des „Freischütz."

Man mag heute verwundert lächelnd auf eine Zeit zurückblicken, in welcher Schnurren, wie manche Hoffmann'sche (und auch manche Tieck'sche) Erzählung, als Kunstnovellen gelten konnten. Aber Niemand darf bestreiten, dass Hoffmann einen sehr grossen Einfluss auf die musikalische Kritik einer langen Periode geübt hat. Seine Schriften wurden überall gelesen, von den Romantikern protegirt, waren in Wien censurfrei. Sie bahnten mancher Komposition Beethoven's den Weg zum grossen Publikum und brachten diesem eine höhere Anschauungsweise bei. Durch sie drang auch das schöngeistige Element in die Fachkritik; ihr Stil und ihre Darstellungsart passten vortrefflich zum Feuilleton, und mit ihrer Verbreitung beginnt die Periode, in welcher der Schwerpunkt der Kritik allmälig von den Fachzeitungen auf die Tagesblätter überging. Ueber diesen Punkt werden wir später, bei der Betrachtung der Tagespresse, noch weitläufiger sprechen; jetzt müssen wir uns zu den ästhetischen Forschungen wenden, welche in die Zeit vor den Wagner'schen Schriften und vor der Verbreitung der Schopenhauer'schen Philosophie fallen.

Hegel, Weisse und Schleiermacher waren die ersten neueren Philosophen, welche der Tonkunst eine in einzelne Theile zerlegte und stufenweise fortschreitende Prüfung gewidmet haben. Nach der ganzen Darlegungsweise und den Anführungen von Beispielen zu urtheilen, hat unter den drei Genannten Weisse das meiste musikalische Verständniss besessen. Hegel war nach seinem eigenen Geständnisse im „Technisch-Musikalischen" wenig bewandert. („Aesthetik", herausgegeben von Hotho, S. 131.) Auch Schleiermacher's Darlegungen zeigen mehr den geistreichen feinen Beobachter als den Kenner.

Nach Hegel besteht die Hauptaufgabe der Musik darin, nicht durch Gegenständlichkeit selbst zu wirken, sondern im Gegentheil die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjectivität und ideellen Seele noch in sich bewegt ist. (Giebt es wohl eine unideelle

Seele?) Von der Wirkung der Musik sagt Hegel: „Was durch sie in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjective Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemüths, welche sich unmittelbar an das Gemüth selber wendet. Der Eindruck, der hier (durch den Ton) stattfindet, verinnerlicht sich sogleich, die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjectivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird."

Auch der enthusiastische Musikfreund muss, wenn er einigermassen Kenner ist, eingestehen, dass bei dieser Definition die Musik als Kunst in den Hintergrund tritt und nur die dynamische Wirkung in Betracht kommt, und dass die Empfindung, und die Vorstellung des Kunstwerks völlig in einander fliessen.

Man darf jedoch die Betrachtungen Hegel's über Musik durchaus nicht geringschätzend beurtheilen. Sie enthalten eine Fülle der treffendsten Bemerkungen und tiefgehender Anregungen; wenn hier und da Widersprüche in denselben vorkommen, so ist dies nicht anders möglich bei ästhetischen Forschungen, welche nicht mit genauer Kenntniss der Gesetze und Formen der Tonkunst verbunden sind.

Weisse beschäftigt sich etwas eingehender mit den Formen der Tonkunst; er hat auch zuerst die Trennung der Instrumental- von der Vocalmusik als einen nothwendigen Grundsatz festgestellt und dem Contrapunkt die ihm gebührende hohe Bedeutung zuerkannt.*) Seine Darstellungsweise ist auf die Hegel'sche Methode des dialektischen Prozesses gestützt. Bei seinem Bestreben, alles in der Tonkunst Erscheinende auf diesen Prozess zurückzuleiten, geräth er in Abstractionen, welche das Verständniss der Kunst als solcher durchaus nicht fördern. „Jeder einzelne Ton ist Ton nur durch die ausdrückliche Beziehung auf die Gesammtheit aller Töne -- diese Gesammtheit, welche in jedem einzelnen zugleich vernommen wird, ist die unendliche Möglichkeit oder der abgezogene Begriff der in diesem Reiche in ihrer einfachen Unmittelbarkeit

*) Merkwürdig genug, dass die neueste Musikschule den Contrapunkt, dieses der Musik specifisch angehörige Moment, aus der Composition zu verdrängen sucht!

zur Erscheinung kommenden geistigen Schönheit, während das wirklich Schöne ein ausdrücklich durch Freiheit gesetztes Verhältniss von Tönen" etc. Weisse bezeichnet die Instrumentalmusik als diejenige, „deren Inhalt das moderne Ideal ist," womit nichts Anderes ausgesprochen wird, „als dass hier der ideale Geist der Kunst unmittelbar mit sich selbst, wie er aus seinem reinen Begriffe in dem Bewusstsein der Weltgeschichte hervorgeht, beschäftigt ist." Er behauptet, dass der Gesang nur als religiöse oder geistliche Musik, als Anrufung der Gottheit oder Gottesdienst die Bestimmung seines Begriffs erfüllt und seine Stelle in der Stufenreihe der Künste behauptet; er bezeichnet die Versuche, Compositionen von grösserem Umfange für Gedichte weltlichen Inhalts zu setzen, als misslungene, die jederzeit für frostige und verkünstelte gelten werden; ein Beweis, dass er für Händel's „Alexanderfest" und „Herakles", für Haydn's „Jahreszeiten" kein Verständniss besass; und was hätte er wohl von Schumann's „Paradies und Peri" gesagt? Seine Bemerkungen über die dramatische Musik zeugen von dem edelsten Streben, aus jeder Kunstäusserung die Idee der Gottheit zu abstrahiren, beschäftigen sich aber mit dem Wesen der Oper, die doch in erster Reihe als Form erscheint, nur sehr wenig. Das Studium von Weisse's „Aesthetik" ist, wenn man sich an den etwas hyper-idealistischen Stil gewöhnt hat, ein im hohen Grade anregendes, aber die Kenntniss der Kunst in ihren Formen (wir sprechen natürlich in philosophischem, nicht in fachtheoretischem Sinne) nicht sehr beförderndes. Auch geht er in seinen ästhetischen Anforderungen an die Kunst manchmal zu weit, wenn er z. B. Byron's Dichtung und Rossini's Musik geradezu als hässlich bezeichnet. Wie gefährlich es ist, bei der Prüfung von Kunstwerken das ethische Moment in den Vordergrund zu stellen, anstatt den Massstab der Kunst anzulegen, wie sie sich aus sich selbst entwickelt hat, hat Schleiermacher in trefflicher Weise angedeutet (Aesthetik, herausgegeben von Lommatsch S. 35. ff. u. S. 209 bis 226). Seine Bemerkungen über die musikalischen Anlagen der slavischen und romanischen Völker und die Schlüsse, die er dabei über die ethische Bedeutung der Musik zieht, sind ausserordentlich scharfsinnig und der allgemeinen Kenntnissnahme zu empfehlen. Hier ist auch

Hand's „Aesthetik der Tonkunst“ (1837 bis 1840) zu nennen, das erste grössere Werk jener Zeit, welches ausschliesslich der Musik gewidmet war und alle ihre verschiedenen Formen und Gattungen ausführlich behandelt. Der Verfasser, Professor in Jena und Director der akademischen Concerte, ein tüchtiger Musikkenner, schien mehr als irgend Einer berufen, über den Gegenstand erschöpfend und systematisch zu schreiben, analytisch vorzugehen, von den Werken der grossen Meister, die er genau kannte, auf das Wesen der Musik zu schliessen und richtige Grundsätze für die Anschauung und Prüfung festzustellen. Aber abgesehen davon, dass er den entgegengesetzten Weg einschlug und erst eine lange Abhandlung über das Wesen der Tonkunst voraussandte, bevor er die Gattungen und die Werke besprach, hat er auch sein Buch, neben den geistreichsten, treffendsten Bemerkungen, mit Widersprüchen angefüllt. Er selbst sagt, dass die Psychologie noch nicht einig sei über das, was man Gefühl nennt, stellt aber das Gefühl als den Inhalt der Musik hin. Dann kommen verschiedene unhaltbare Behauptungen:

„Musik ohne Worte ist die reinste und ursprünglichste, nicht bloss als Instrumentalmusik, sondern auch im Gesang (!!). Jedes Gefühl und jeder Gemüthszustand hat auch in der Musik seinen besonderen Ton und Rhythmus, wie jeder Begriff sein besonderes Wort. (Also hätte R. Wagner vollkommen Recht.) Geiz, Ehrfurcht sind musikalisch nicht darzustellen, der allgemeinere Stolz und die Anmassung (!!!) können schon leichter einen Ausdruck finden.“

Dergleichen Aeusserungen lassen sich aus jedem Capitel anführen. Es darf daher nicht verwunderlich erscheinen, wenn Hand als „Hauptfragen“ einer musikalischen Kritik aufstellt: 1) Welche Gefühle lebten in dem Künstler und in welcher Klarheit und Kraft? 2) Welches Princip schwebte dem Urheber des Werkes vor und wie entwarf er sich das Ideal der Schönheit? 3) Wie wirkte für die Combination der Ideen und vor der Darstellung Phantasie und Verstand in harmonischer Verbindung? 4) Wie handhabte der Künstler das Material der Darstellung für geistvollen Ausdruck? 5) Wie leistete er den Gesetzen der Erfindung und Anordnung Folge? — Wenn der Leser die Fragen in umgekehrter Ordnung

lesen, das heisst mit fünf anfangen und mit eins enden will, wird er die einigermassen richtige Stufenfolge der Beurtheilung des musikalischen Kunstwerks finden.

Wenn wir hier noch nicht von Herbart's und Schopenhauer's ästhetischen Forschungen im Bereiche der Musik sprechen, obwohl die Werke dieser Philosophen mit denen von Hegel und den anderen Genannten in dieselbe Zeit fallen (Schopenhauer's „Welt als Wille und als Vorstellung" ward zuerst 1819 veröffentlicht), so geschieht das, weil die Verbreitung und die eigentliche Wirkung ihrer Schriften und Ansichten erst nach 1848 begann.

Dieser Periode wird der nächste Abschnitt gewidmet sein; bevor wir diesen ersten zum Abschlusse bringen, wollen wir ein ganz unbeachtet gebliebenes, im Jahre 1827 erschienenes Werk über Aesthetik erwähnen, das in seiner Art merkwürdig genannt werden kann, weil es schon in jener Zeit Sätze und Anschauungen entwickelte, die, seither von anderen Autoren angewendet, allgemeine Verbreitung gefunden haben: Trahndorff, „Aesthetik oder Weltanschauung in der Kunst". Der Verfasser dieses Buches, der im Jahre 1863 in Berlin, einundachtzig Jahre alt, gestorben ist, war daselbst Professor am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium, als Philosoph aber wenig oder gar nicht bekannt, jedenfalls nicht zu den „Namhaften" gerechnet.

Weder Brockhaus' noch Meyer's Conversationslexikon erwähnt seiner, nur in Noack's Philosophischem Lexikon haben wir einige Daten über ihn gefunden, welche nach der Erklärung des Herausgebers von zwei Verehrern des Verstorbenen mitgetheilt worden waren. Er hat über 50 Manuscripte hinterlassen.

Schon der Titel des oberwähnten Buches zeigt, dass dem Verfasser eine andere Vorstellung von dem Gegenstande vorgeschwebt hat als die damals im Allgemeinen gebräuchliche. Und es finden sich viele Sätze darin, welche entweder auf ein genaues Studium des damals ganz unbekannten Werkes von Schopenhauer „Welt als Wille und Vorstellung" schliessen lassen oder auf eine in vielen Dingen ganz gleichartige Denkweise mit Schopenhauer, ohne Kenntniss des Werkes. So z. B.: „Das Erfassen der Form des Univer-

sums für das Erfassen kann nur vollendet werden durch den Willen in der Kunst" (S. 44); und weiter: „Das Sich-selbst-Kennen des Individuums oder der Wille kann immer nur ein bestimmtes Dasein, also nur ein Moment sein; ein eigentliches Werden kann dadurch nicht entstehen." — „Das Sich-selbst-Kennen des Individuums aus sich oder der Wille wird nun, weil es ein Sich-selbst-Kennen des Universums ist, wenn es zur That werden soll, nothwendig erfassen müssen sich selbst und das Kennen des Universums." — „Alles Erfassen der Weltform für das Erfassen soll werden ein selbstständiges Leben der Liebe, muss aber vorher werden ein Leben der Kunst."

Ueber die Entstehung der Musik finden sich folgende merkwürdige Darwin'sche An- oder Vorklänge: „Der erste Laut, welchen der Mensch hervorbringt, ist der Schrei des Schmerzes im Kampfe um das Dasein; um diesen ist aber auch im Gegentheil der Schrei der Lust gegeben, und zwischen beiden liegen und aus ihnen ergeben sich alle Modificationen des Schallens und Klingens, insofern sie rein ursprüngliche Bedeutung haben. Alles Schallen und Klingen in der ganzen Natur ist entweder Schmerzenslaut oder Siegesjubel im Kampfe um das Dasein; vom schmetternden Donner bis zu dem leisesten Summen des kleinsten Insekts herab, vom leisesten Ach bis zum erhebendsten Choral."*)

In den weiteren Anführungen (zweiter Band, S. 141) wird das höchste Leben der Musik darin gefunden, dass in ihr die Form des Universums gefasst wird, nämlich der Ausdruck des Kampfes der Form mit dem Dasein, durch die unendlichen Modificationen des Ausdrucks des Schmerzes und der Freude. In der Charakteristik der Instrumente wird die Harfe geschildert als die Offenbarung des hohen, grossartigen Ernstes einer stillen Begeisterung (S. 167), dann aber (S. 169) als das Instrument, in welchem wir das erotische Princip der Liebe ausgebildet fanden zu hoher Begeisterung. Trahndorff's Kunstanschauungen gipfeln in dem Satze: „Der Geist der Romantik, seinem inneren Sein nach betrachtet,

*) Auch Spencer in seinem Artikel „origin and functions of Music" (1870) geht von dieser Grundanschauung aus, allerdings in rein physiologischem Sinne.

ist es einzig und allein, der in der neueren Zeit unter dem Einflusse des christlichen Monotheismus ein wahres Leben der Kunst gestalten und hervorrufen kann!" Der Leser wird nach diesen Sätzen, in welchen Interessantes mit Verworrenem, Schelling'sche und Schopenhauer'sche Anschauungen in seltsamer Mischung erscheinen, wohl nicht besonderes Verlangen nach näherer Bekanntschaft mit dem Buche und nach weiteren Citaten hegen; wir denken aber, das hier Angeführte wird ihm nicht ganz unbemerkenswerth erschienen sein.

Die Hauptzüge der Geschichte der Musikästhetik vom Ende des verflossenen Jahrhunderts bis zum Jahre 1849 lassen sich beiläufig in folgende Gesammtübersicht zusammenfassen: Bis zu dem Jahre 1815 blieben die musikalisch-ästhetischen Anschauungen der romantischen Schule fast ganz unbeachtet, die Fachkritik stellte sich, wenn sie das Gebiet der Aesthetik betrat, auf den Standpunkt Kant's. Vom Jahre 1815 ab beginnen die romantischen Anschauungen durchzudringen; selbst die Fachkritik nimmt eine romantische Färbung an, während in der philosophischen Kunstlehre der absolute Idealismus die Idee der Schönheit, theilweise mit religiöser Richtung, als obersten Grundsatz aufstellt und sich mehr der classischen Kunstform zuneigt. Schumann gründet die neue „Zeitschrift für Musik" und vertritt das romantische Princip auf Grundlagen tiefster künstlerischer Sachkenntniss; als er Leipzig verlässt, tritt Brendel an seine Stelle und entfaltet das Banner des entschiedensten Fortschritts; die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung", die unter Rochlitz und unter Mitwirkung von E. T. A. Hoffmann eine Zeit lang den romantischen Ideen gehuldigt hatte, schlägt unter Fink die entgegengesetzte Richtung ein. In den vierziger Jahren beginnen Wagner's Opern „Rienzi", „Fliegender Holländer" und „Tannhäuser" die Aufmerksamkeit zu erregen; sie sind entschieden romantisch, doch hat ihr Schöpfer noch nicht die literarische Laufbahn betreten. Im Jahre 1849 erscheinen seine Schriften; zu gleicher Zeit gewinnt die Schopenhauer'sche Philosophie grosse Verbreitung. — Die neue Aera der musikalisch-ästhetischen Literatur beginnt.



Capitel VI.

Wagner und Schopenhauer.



er Verfasser hält es für geboten, vor der Besprechung der Schriften Wagner's die bestimmte Erklärung abzugeben, dass seine Urtheile über diese von dem über die Tonwerke Wagner's vollständig getrennt sind. Er hegt entschiedensten Widerwillen gegen die von Baireuth ausgehende Polemik, gegen jene unbezeichenbaren Angriffe auf die edelsten deutschen Künstler, auf Alles, was bisher als gut und schön gegolten hat; gegen jenes unbedingte Verwerfen jedes andern Strebens, und gegen jene sonderbaren Weltanschauungen, die einerseits im „natürlichen Menschen“ alle Leidenschaften entfesseln will, selbst diejenigen, die bisher als unnatürlich gegolten haben,*) andererseits die Menschheit durch Auswanderung nach Südafrika, durch Pflanzenkost und Thierschutzvereine zur gänzlichen Besserung führen möchte.**) Aber er hegt ungeheuchelte grosse Bewunderung für manche Schöpfung Wagner's und findet es unbegreiflich, wenn Kunstkritiker diesem alle höhere Begabung absprechen und behaupten

*) Siehe Wagner's Brief über die Entstehung des Nibelungenrings.

**) Siehe den Aufsatz „Religion und Kunst“ von Wagner in den Baireuther Blättern von 1880.

wollen, dass er nur durch Nervenreiz auf das grosse Publikum zu wirken verstände, und dass daher sein ganzes Wirken pure Modesache sei. Man mag vor dem Orkane fliehen, und am feuerspeienden Berge kein Gefallen finden; aber die Blitze als Feuerwerk, den Vulkan als eine Schaudekoration zu bezeichnen, wird Niemandem einfallen; so auch mag man das Kunstwerk Wagner's als ein der Kunst nicht erspriessliches verwerfen — wenn schon das Utilitätsprincip angewendet werden soll — aber zu leugnen, dass in ihm eine ganz ungeheure Kraft thätig ist, zu bestreiten, dass er als eine in der Kunstgeschichte fast alleinstehende Erscheinung dasteht, das dünkt uns ganz unnütze Mühe, selbst der Kunst nicht erspriesslich. Mit dieser Erklärung haben wir die Frage von unserer Meinung über den Komponisten Wagner hier ein- für allemal abgeschlossen, und gehen an die Besprechung seiner ästhetischen Grundsätze.

Die Hauptschriften Richard Wagner's, in welchen er seine Kunstanschauungen am entschiedensten ausspricht, sind: „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", „Staat und Religion", „Die Bestimmung der Oper", „Beethoven". Da er in denselben sehr oft vom Willen und der Unwillkür und von der Bestimmtheit der Tonsprache redet, da er besonders in der Broschüre „Staat und Religion", in den Theilen welche sein Hauptwerk „Ring des Nibelungen" betreffen, geradezu den Schopenhauer'schen Hauptgrundsatz ausspricht: dass der „Wille, der eine Welt bilden wollte, zu nichts Befriedigenderem gelangen kann, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen"; da er endlich in der Festschrift „Beethoven" Schopenhauer's Lehre von dem Wesen der Musik voranstellt und aus dieser Lehre die Wesenheit Beethoven's erklärt, so ist es wohl angezeigt, gleich an dieser Stelle der Schopenhauer'schen „Metaphysik der Musik" einige Betrachtungen zu widmen; denn die Aussprüche dieses höchst geistvollen Denkers über Musik sind vorzüglich durch Wagner's Anregung das Evangelium einer grossen Partei geworden.

Liest man diese Aussprüche mit gutem Willen, aber mit der unbefangenen Voraussetzung, dass philosophische Darlegungen zu einem folgerichtigen und mit dem ganzen Sy-

stem zusammenhängenden Schlusse führen müssen, so kann man sich manchmal eines verwunderten Lächelns nicht enthalten. Um manche derselben nur einigermassen erklärlich zu finden, und sie nicht als schlechte Spässe zu betrachten, die er mit dem Leser treibt, muss man sich vergegenwärtigen, dass der geniale Mann einerseits tiefsinnigste Forschungen angestellt, andererseits sich mit Tischrücken und dergl. beschäftigt, und den Marktschreiereien vagirender Magnetiseure vollen Glauben geschenkt hat.

Nur im Hinblick auf solche Widersprüche wird man begreifen, dass ein Philosoph die Worte schreiben konnte: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat." („Welt als Wille und Vorstellung." 5. Auflage. Band I., S. 307.)

Fragt nun der Unbefangene: Wie war es möglich, dass die musikalischen Theorien eines Philosophen, der ein Urtheil fällte wie das eben angeführte, solche Verbreitung und Verehrung fanden? so kann man nur antworten: Diese Theorien sind durch Wagner's Schriften zu solcher Bedeutung gelangt, sowie andererseits Wagner's Schriften durch die ungemeine Verbreitung der Schopenhauer'schen Philosophie den grossen Anhang gewonnen haben; in Beiden fand die vorherrschende Stimmung der Zeitperiode nach 1848 ihren Ausdruck, und in Wagner bekundet sich am deutlichsten, dass jeder Künstler nur der Vertreter der höheren oder niederen Zeitideen ist. Er kann sie höher tragen in reinere Regionen, sie veredeln, wie der himmlische Mozart in der Zauberflöte gethan; er kann mit ihnen in die niederen Regionen des Gemeingefälligen herabsteigen, oder kann, wie Wagner, aus ihnen neue ziehen und eine phantastische Region schaffen, in welcher er allein herrscht. Wagner ist in seinem Hauptwerke, welches er selbst als solches bezeichnet, im „Ring des Nibelungen", der gewaltigste Vertreter jenes Pessimismus, den Schopenhauer schon viel früher in der Philosophie kundgegeben, der aber erst nach den Revolutionsjahren, in der Zeit grösster Apathie, zur Geltung

gelangen konnte. Diese Philosophie durfte von Askese, von Verneinung des Willens, von Versenken in betrachtende Unthätigkeit, also gewissermassen von Moral, sprechen; die schaffende Kunst aber hatte mit dieser Art Moral-Princip nichts zu „schaffen"; sie konnte aus dem Pessimismus für ihre Zwecke nur das schlimme kräftige Wollen, nur die zur Selbstzerstörung führende Befriedigung aller Leidenschaften verwenden, nur das Dissonirende, nur Das, was höhere reinere, andere Gefühle als die des „natürlichen Menschen" von sich wies. Welch' grossartige Kraft Wagner gerade in dieser pessimistischen Verwendung der Kunst entwickelte, haben wir zu Anfang des Capitels bereits angedeutet.

Die geschichtliche Entwicklung und Verbreitung der Schopenhauer-Wagner'schen musikästhetischen Anschauungen kann nur Derjenige ganz begreifen, der die Zeit während und nach der Revolution von 1848 mitthätig erlebt hat, oder sich genau vergegenwärtigen will: wie jede Partei sich unfähig erwies, wie die Freiheitsbestrebungen in lächerliche Maskeraden ausarteten, wie die Reaction nicht einmal durch die eigene Kraft gesiegt hatte, sondern nur durch jammervolle Unterwerfung unter fremde Kraft; wie Oesterreich durch Russland aus der Vernichtung drohenden ungarischen Revolution gerettet ward, wie Preussen sich dem Machtworte Oesterreichs fügte, nachdem es in Dresden und Baden als politischer Executor sich hatte brauchen lassen, wie Deutschland 1851 zerrissen, schwächer und verspotteter dastand als vorher, wie in Frankreich ein Abenteurer eine neue Herrschaft blutig gründete, aber das Land doch wieder zu Ansehen brachte und wie zuletzt fast kein anderer Enthusiasmus möglich war, als der für Gewaltsames in der Politik wie in der Kunst. Die Enttäuschungen aller Art, welche die Revolutionsjahre dem deutschen Volke brachten; die vielen verschiedenartigen und ganz verfehlten Unternehmungen politischer Neugestaltung, die dabei immer mehr und mehr hervortretende Schwäche und Rathlosigkeit, endlich der vollständige und leichte Sieg früherer Gewalten erzeugten in vielen geistreichen und durchaus nicht gemüthlosen jüngeren Männern eine dumpfe Apathie, eine Trostlosigkeit, welche fast bis zur Selbstverachtung ausartete. Jeder Glaube

war ihnen geschwunden, das Dasein erschien als ein nichtiges, und nur Eins betrachteten sie als sicher, dass bedeutendes Talent und rücksichtsloseste Energie Alles unternehmen dürften, Alles durchzusetzen vermöchten. In Fürst Schwarzenberg und Louis Napoleon erblickten sie die Verwirklichung ihres Ideals vom politischen Thatmenschen, in Schopenhauer den Philosophen, in Wagner den Künstler der Zukunft, im Pessimismus die Erlösung!

Aber was bot auch die zeitgenössische Kunst und Philosophie? Rethel's „Todtentanz", Oskar von Redwitz' „Amaranth", Meyerbeer's „Prophet" oder Auber's „Verlorener Sohn", oder die Concerte von X. X. und die alten Rouladen der alten Henriette Sontag konnten wahrlich der jungen Generation nicht besonderes Interesse abgewinnen, und der Hegel'sche optimistische Standpunkt des absoluten Idealismus bot jungen feurigen, vorwärts strebenden, enttäuschten und erbitterten Gemüthern auch wenig Anhalt gegenüber der damaligen deutschen Politik, die sich nicht einmal bis zum Hoffenswerthen erhob. Für die Stimmung, welche solche Zustände erzeugen mussten, waren Schopenhauer's symbolisch-pessimistische Philosophie und Wagner's „Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" die rechten Erscheinungen. Wir haben uns hier nicht mit den Grundlagen jener Philosophie, sondern nur mit ihren musikalisch-ästhetischen Theorien zu beschäftigen.

Nach Schopenhauer ist die Musik „keineswegs gleich den anderen Künsten Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objectivität die Ideen sind; deshalb eben ist die Wirkung der Musik so viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste, denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen". „Ich erkenne in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbass, die niedrigsten Stufen der Objectivation des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten." Auch für Schopenhauer ist die Musik die Sprache des Gefühls und der Leidenschaften; und Rossini's Musik ist ihm diejenige, welche so deutlich und rein ihre *eigene* Sprache spricht, dass sie der Worte gar nicht bedarf und daher auch, mit Blasinstrumenten ausgeführt, ihre volle Wirkung thut! „Die vier Stimmen aller

Harmonie, also Bass, Tenor, Alt und Sopran oder Grundbass, Terz, Quint und Octav entsprechen den vier Abstufungen in der Reihe der Natur, also dem Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich und dem Menschen." Dies die Hauptzüge der musikalischen Aesthetik in „Welt als Wille und Vorstellung."

In den „Parerga und Paralipomena", die viele Jahre später erschienen sind, befindet sich ein Abschnitt „Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetischen"; dort spricht Schopenhauer von „grossen Meistern wie Mozart und Rossini", lobt „die höhnende Verachtung, mit welcher der grosse Rossini den Text behandelt hat", tadelt die neue Oper, findet, dass die Messe (nicht die protestantische Musik!) so schön sei, weil die Worte eigentlich nichts besagten u. s. w., und bezeichnet die Harmonie als Sauce, die Melodie als den Braten.

Wir haben diese Sätze genau angeführt, weil sie den stärksten Beweis liefern, dass der geniale Denker nicht das geringste Verständniss für Musik besass. Und dennoch sind seine Schriften das Evangelium vieler Musiker, Richard Wagner weist immer auf sie hin! Warum? Weil eben Schopenhauer einmal gesagt hat, die Musik sei das directe Abbild des Willens, des Dinges an sich, die Welt, während die anderen Künste nur Abbilder von Ideen sind. Dass er also die Tonkunst als eine Art von tönender, die Räthsel des Daseins lösender Philosophie bezeichnet und über alle anderen Künste gestellt hat, gewann ihm das Herz vieler Musiker, die dafür über alle anderen sonderbarsten Ansichten hinwegsahen. Und — sind denn die Anhänger Schopenhauer's und Wagner's allein von solchen Ansichten erfüllt? Man lese doch Gervinus' ästhetische Darlegungen in seinem Buche „Händel und Shakespeare", dort finden sich in Bezug auf Musik dieselben Anschauungen. Dass sie hier zu Händel, führen, ändert nichts an dem Grundprincip, aus dem sie hervorgegangen. Den besten Beweis, wie man schiefe Ansichten als gerade erscheinen macht, liefert Richard Wagner, der Schopenhauer's Satz citirt: „Der Componist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Weise, die seine Vernunft nicht versteht", den

unmittelbar folgenden lächerlichen Nachsatz von der Somnambule aber weglässt. (S. S. 36.)

Wir wollen nun einige Hauptansichten Wagner's anführen und unterhalb des Textes Stellen aus den Werken der Romantiker, die da beweisen, welche merkwürdige unbewusste Aehnlichkeit zwischen jenen und diesen vorwaltet.

„Die Kunst wird nicht eher das sein, was sie wirklich sein kann und sein soll, bis sie das treues Bewusstsein verkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnothwendigen Lebens des Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrthümern, Verkehrtheiten oder unnatürlichen Entsellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muss." *) „Wahr und lebendig ist nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Steigerung des Irrthums ist der Hochmuth der Wissenschaft in der Verleugnung und Verachtung der Sinnlichkeit, ihr höchster Sieg der von ihr selbst herbeigeführte Untergang dieses Hochmuths in der Anerkennung der Sinnlichkeit. Das Ende der Wissenschaft ist der gerechtfertigte Uebermuth, das sich bewusste Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in den Wellen des Nothwendigen."

„Die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben." **)

„Das Meer trennt und verbindet die Länder, so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äussersten Gegensätze menschlicher Kunst: Dicht- und Tonkunst. — Sie ist das Herz des Menschen."

---

*) „Die Decenz unseres gemeinen prosaischen Lebens ist in der Kunst unerlaubt, — sie ist unter uns selbst das Document unserer Gemeinheit und Unsittlichkeit." (Tieck, „Sternbald".) „Die bewundernswerthe Freiheit von Vorurtheilen und all' den „Resten falscher Scham" führt zur „kühnen Combination", die sich „über alle bürgerliche Conventionen hinwegsetzt", um sich „mit einem Male" mitten im Stande der Unschuld und im Schoosse der Natur zu befinden." (Schlegel, „Lucinde".)

**) „Die Wiege des Lebens, die Blüthe der Empfindung, die geistige Wollust, die sinnliche Seligkeit." (Schlegel, „Lucinde", S. 7.)

„Rhythmus und Melodie, die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Continente der ihr urverwandten Künste erfasst und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermessliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit, wie die Harmonie das Auge erkennt, wird die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfasst seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus u. s. w. In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslicht sich wiederzugeben, sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese aller unerdenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll. — Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermesslichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt. Diese Natur ist aber wiederum keine andere als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Lebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schliesst, das die Liebe und Sehnen selbst ist und, wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will, sich selbst auch nur erfasst und begreift.“ *)

Die merkwürdigste Aehnlichkeit zwischen manchen Sätzen von Wagner, und Friedrich Schlegel oder Adam Müller findet sich dort, wo sie vom Weibe und von der Liebe des Weibes sprechen. Was Jener in „Oper und Drama“ darüber sagt (Gesammelte Schriften, III. Band, Seite 390 und 393), das klingt ganz wie jene Anspielung Friedrich Schlegel's auf „Romeo und Julie“, „wo zarte Liebe kühner wird und nichts als Unschuld sieht“ u. s. w., und was Adam Müller von Scham, von Geheimniss der Liebe und zuletzt von der Lebenskunst erzählt. Und wie Schlegel, spricht auch Wagner bei jeder Gelegenheit von der „ältesten, einfachsten, kindlichsten“ Religion.

---

*) „Julius. O ewige Sehnsucht! Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen und eine grosse Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen.

Lucinde. So fühlt sich, wenn ich sein darf, wie ich bin, das weibliche Gemüth in liebeswarmer Brust, es sehnt sich nach deinem Sehnen, ist ruhig, wo du Ruhe findest.“ (S. 293.)

Unsere Andeutungen und Citate bezwecken nicht, Richard Wagner eines bewussten Plagiats zu zeihen; er hat volles Anrecht des Eigenthums auf Alles, was er schrieb; wir wollen aber darthun, wie eben gewisse Ideen zu gewissen Zeiten von selbst wieder auftauchen und die Gemüther einnehmen, und wie Wagner's Schriften nur eine Wiederbelebung des Romanticismus des verflossenen Jahrhunderts sind. Eines, was ihm ganz allein gehört, mag hier festgestellt werden: er war der erste Künstler, welcher die Kunstzustände aus den politischen Verhältnissen herleitete; und während die Romantiker sich mit unliebsamer Politik sehr gut vertrugen und sogar später, wie A. Müller und Friedr. Schlegel, sich als österreichische Hofräthe zurechtfanden, war Wagner immer ein entschieden unabhängiger Mann.

Wir haben von nun ab uns nicht mehr mit den ethischen und socialen Ansichten Wagner's, sondern nur mit dem zu beschäftigen, was er unmittelbar in Bezug auf Musik sagt. Sein Buch „Oper und Drama" ist voll geistreicher Anregungen und hat entschieden in vieler Hinsicht geschmackläuternd gewirkt; die Hauptgrundsätze haben freilich viele Anfechtungen erfahren und sind auch oft nicht haltbar. Sie blenden durch das poetische Gewand, aber nur wenige können vor ruhiger Prüfung bestehen, und Wagner's eigene tonkünstlerische Schöpfungen sind beredteste Zeugen gegen seine schriftstellerischen Theorien. So sagt er im Hinblick auf die Veinigung des Dichters mit dem Musiker: „Erklären wir dem Musiker, dass jedes, auch das geringste Moment seines Ausdrucks, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten und welches zu ihrer Verwirklichung nicht nothwendig ist, überflüssig, störend, schlecht ist; dass jede seiner Kundgebungen eine eindruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und dass sie verständlich nur dadurch wird, wenn sie die dichterische Absicht in sich schliesst.... Dem Dichter erklären wir, dass seine Absicht, wenn sie im Ausdruck des von ihr bedingten (?) Musikers — soweit sie eine an das Gehör kundzugebende ist — n i c h t vollständig verwirklicht werden könnte, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt ist — dass er seine Absicht als eine höchst dichterische nur danach bemessen kann, dass

sie im musikalischen Ausdruck vollkommen zu verwirklichen ist." — Er endet diese Darlegung mit der Umkehrung des bekannten Voltaire'schen Satzes und sagt: „Was nicht werth ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth."*)

In einer später erschienenen Broschüre, „Zukunftsmusik" betitelt, (an einen französischen Freund vor der Aufführung des „Tannhäuser" in Paris geschrieben) erklärt Wagner, er habe jenen „Intimen Meditationen" (den ersten Schriften) einen theilweise polemischen Charakter gegeben, und meint: „An der grossen Abneigung, die mich jetzt selbst nur von der Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, dass ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfasste, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich im Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht aber wiederholen kann." — Aber die Grundtendenz der Schriften, die er in jenem „abnormen" Zustande verfasste, hat er dennoch beibehalten, denn er sagt später in derselben Schrift: „Wenn also der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff und nie selbst für den Ausdruck deren Grenzen zu verlassen wagte, da wird ihm nun der Dichter zurufen: Stürze dich zaglos in das volle Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren. — Spanne deine Melodie kühn aus, dass sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergiesst, in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe." „In Wahrheit (so sagt Wagner weiter) ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie." Trotz der Ueberschwänglichkeit im Ausdruck ist auch diese Schrift eine an-

*) Allerdings kann man dergleichen Grundsätze dem Sinne nach auch in Gervinus' Schriften finden.

regende; sie enthält eine treffliche Beschreibung der Entwickelung der Oper in Deutschland, wie diese erst als ein exotisches Gewächs eingeführt und auch lange nur als Hofbelustigung betrieben ward, ohne Wurzeln im nationalen Boden fassen zu können.

Noch entschiedener als in „Oper und Drama“ hat Wagner seine Principien in der Festschrift „Beethoven“ (1870 zur hundertjährigen Geburtsfeier) ausgesprochen. Er citirt daselbst auch Schopenhauer als den Philosophen, der das Wesen der Musik am tiefsten erfasst hätte. (!) Er nennt die Musik „eine Schallwelt neben der Lichtwelt“, die sich zu einander verhalten wie Traum zum Wachen, und sagt weiter von ihr: „Hier spricht die äussere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir im tiefsten Innern selbst ihr zurufen. — Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, dass sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühls in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt“ u. s. w.

Was Wagner hier vorbringt, war mehr oder weniger schon früher von manchen Aesthetikern gesagt worden; diese sprachen aber nach vorgefassten Systemen, nicht nach der Erfahrung. Wagner als schaffender Künstler, dem wissenschaftliche Bildung zu eigen, durfte die Unklarheit der Begriffe nicht noch vermehren.

Von der unermesslichen Wirkung der Wagner'schen Schriften bei ihrem Erscheinen hat man heute fast keinen Begriff mehr; denn seither sind seine Tonwerke bekannt geworden und haben allgemeine Aufmerksamkeit erregt; im Jahre 1850 aber kannte man ja kaum den „Tannhäuser“, und auch diesen nur in kleineren Städten. Erst nachdem Liszt durch seine begeisterte Schrift über „Lohengrin“ die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieses Werk geleitet, und ihm durch die Aufführung des Ganzen in Weimar und einzelner Theile auf dem Karlsruher Musikfeste (1853) Verehrer und Freunde gewonnen hatte, begann das Publikum auch für den Componisten Partei zu nehmen. Im Anfange der fünfziger Jahre war es der Schriftsteller Wagner allein, der die grosse Wirkung erzeugte. Die unerhörte Kühnheit,

mit welcher ein Musiker es wagte, in jener politisch gedrückten, apathischen Zeit die ganze staatliche Ordnung anzugreifen und der Schuld an den schlechten Kunstverhältnissen zu zeihen; der herausfordernde und begeisterte Ton, in welchem er die seltsamsten Behauptungen aufstellte, und bei jeder Gelegenheit diejenigen, welche mit seinen Ansichten nicht übereinstimmten, in allen möglichen Umschreibungen als Unverständige oder egoistische Philister bezeichnete; endlich die unleugbare Richtigkeit mancher seiner Ansichten mussten ihm Anhänger, Freunde, Bewunderer gewinnen. Brendel, Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik", erklärte 1852 und 1853 in seinem Programm ausdrücklich, dass er Wagner'sche Principien und Wagner'sche Kunst auf das entschiedenste vertreten werde; Richard Pohl, der eben durch seine „Akustischen Briefe" Beweise von ausgezeichneten Studien gegeben, und Uhlig traten als Bannerträger zu Brendel; der geniale Hans v. Bülow und Joachim Raff, welche damals ihre glänzende Künstlerlaufbahn begannen, ergriffen die Feder, kämpften für Wagner und rissen viele junge Künstler mit sich.

Dass es an Gegnern nicht fehlen würde, war vorauszusehen; sie hatten aber fast alle einen sehr schweren Stand. Sie konnten und wollten ja — mit wenigen Ausnahmen — das Grundprincip Wagner's gar nicht bekämpfen. Die Ansicht, dass die Musik die höchste Kunst sei, welche die Menschen veredelt und allein eine Besserung der gesammten künstlerischen Verhältnisse herbeizuführen vermag, war und ist der übergrossen Mehrzahl der Musiker, Musikgelehrten und Dilettanten ganz genehm; die Gegner konnten also im Allgemeinen nicht Wagner's ästhetische Grundsätze sondern nur die Richtung seiner Musik angreifen, und auch diese gewann täglich neue und grössere Erfolge.

Der Brennpunkt des Kampfes war damals Leipzig, das sowohl durch sein Conservatorium wie durch den Einfluss seiner Musikzeitungen, den ersten Rang in der Musikwelt einnahm; und der Standpunkt der Gegner Wagner's ist am besten zu erkennen in den Kritiken Otto Jahn's über „Tannhäuser" und „Lohengrin" in den „Grenzboten" 1853 und 1854. Jahn war kein Tagesschriftsteller, der gegenüber jedem Ereignisse in der Musikwelt gleich am nächsten Morgen mit

dem Berichte bei der Hand sein musste, um das Verlangen der Leser zu befriedigen; er konnte sein Urtheil mit Ruhe und Ueberlegung feststellen. Er war auch ein im Ganzen wohlwollender, dem Fortschritte nicht feindlich gesinnter Mann. Allerdings haftete an ihm etwas von der Einseitigkeit des gelehrten Biographen, der mit der Richtung des Künstlers, dessen Leben und Werke er nach vieljährigen mühsamen Studien beschreibt, sich derart verwebt, dass er jede andere Richtung als Gegnerin seines geliebten Helden betrachtet; aber er hatte nichts von dem absprechenden Hochmuth mancher Musikgelehrter, die Lebende und lange Verstorbene, welche eine Meinung, die ihnen nicht ganz convenirt, ausgesprochen haben, mit Hohn und wenig würdigen Angriffen überschütten. Und dennoch! wie urtheilte Jahn über die beiden Opern? Wie blickt aus jedem Satze die grosse Erregtheit nicht blos gegen den Componisten, sondern gegen den Dichter und Schriftsteller heraus! Er sucht auch das Unbedeutendste hervor, um einen Tadel auszusprechen; er wundert sich über das „Und" im Titel „Tannhäuser und der Sängerkrieg". Es erscheint ihm „ganz unbegreiflich", wie „der Ausdruck sinnlicher Gluth das Herz der keuschen Jungfrau gewann", wie „der Tannhäuser, ein übermüthiger, glühend sinnlicher Mann, die Liebe der Elisabeth gewinnen konnte". Er findet in Wagner nur den „Repräsentanten des auf unserer heutigen Bildung ruhenden Dilettantismus". — Zwar muss er anerkennen, dass Vieles im „Tannhäuser" sehr wirksam ist, aber das Ganze verwirft er entschieden. Noch härter verfährt er mit „Lohengrin", geht zuerst den Zukunftsmusikern zu Leibe, zu welchen er auch Johannes Brahms rechnet, und lässt dann auch nicht ein gutes Haar an „Lohengrin". Seine Angriffe tragen manchmal das Gepräge gereiztester und rücksichtslosester Journalpolemik; sein Urtheil gipfelt in dem Satze: „Wenn ein Künstler die Mittel seiner Kunst dazu missbraucht, triviale Dinge, die an sich keinen Werth haben, damit aufzuputzen und das Publikum durch raffinirten Sinnenkitzel zu verführen, sie für künstlerisch bedeutend zu halten, so ist er nicht blos ein Betrüger, der sein Flittergold für echtes anzubringen sucht, sondern er handelt, vom Standpunkt der künstlerischen Sittlichkeit betrachtet, nicht besser, als wer sein

Geld in Luxus verthut, anstatt seine Schulden zu bezahlen.“ So schrieb Jahn, ein biederer Mann, ein Gelehrter — und wir citiren nur die ernsten Sätze, nicht die höhnischen, manchmal unfeinen Witze. Man kann aus dieser Probe auf den Ton der Gegner schliessen, die einen weniger wissenschaftlich hohen Rang einnahmen und sich auf Tagespolemik verlegten. Selbstverständlich blieben die Anhänger Wagner's auch nicht still. Sie riefen den Anderen zu: „Wenn ihr die ethische Bedeutung Bach's, Händel's und Beethoven's anerkennt, dürft ihr Wagner nicht bekämpfen, denn auch er gewährt gleich jenen hohen Meistern dem herrschenden Modegeschmack nicht das mindeste Zugeständniss; seine Verehrung für Beethoven ist unbegrenzt, und dieser ist ihm Leitstern für sein Wirken; ihr bekämpft nicht Wagner, sondern den Fortschritt überhaupt, ihr müsst schon Schumann, ja in mancher Hinsicht selbst Schubert, Beethoven's neunte Symphonie, letzte Quartette und Sonaten verwerfen und bei Mendelssohn stehen bleiben! Aber euch erschreckt jeder Fortschritt, darum ist euch Wagner verhasst!“

Dieses Argument wurde in allen Tonarten, anscheinend mit Recht, jedenfalls mit Erfolg angeführt; der Conservatismus herrschte in der Politik, hier durfte man sich nicht an ihn wagen, desto entschiedener konnte man ihm in der Kunst zu Leibe gehen. Die Verhältnisse waren in jener Zeit thatsächlich so gestaltet, dass die Anhänger Wagner's die Gegner ihres Meisters als Reactionäre im Leben bezeichnen und die Behauptung aufstellen konnten, diese wollten den Componisten entgelten lassen, was der Politiker etwa verschuldet hatte, und auch in der Kunst den Stahl'schen Grundsatz: „Wissenschaft ist Umkehr“ zur Geltung bringen. So sprach z. B. die „Neue Zeitschrift für Musik“ in ihren Artikeln gegen das Buch von Riehl: „Musikalische Charakerköpfe“. Fast alle Schriften für oder gegen Wagner behandelten dasselbe Thema, ob der Fortschritt in der Musik durch ihn gefördert würde oder nicht, und ob überhaupt eine Weiterentwickelung der Musik auf Grundlage der Beethoven'schen Werke möglich sei oder nicht. Das Grundprincip — die Wesenheit der Musik, die Peripherie und die Grenzen ihres Wirkens — ward nicht in Betracht gezogen, bis Hans-

lick mit seiner epochemachenden Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ hervortrat. Da dieselbe in manchen Punkten (nicht in allen) von Herbart'schen Grundsätzen ausgeht, die als „Formalismus“ bezeichnet werden, so ist wohl hier der beste Platz, diesen einige Betrachtungen zu widmen.





Capitel VII.

Die „formale“ Aesthetik: Herbart, Hanslick, Zimmermann. — Ambros, Graf Laurencin.



erbart hat eine für sich bestehende Aesthetik nicht geschrieben, dagegen in seinen Werken eine grosse Summe wichtigster Bemerkungen über ästhetische Fragen zerstreut angebracht. Am meisten zusammengedrängt und übersichtlich erscheinen dieselben im „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie“ (Königsberg 1821) §§ 72 bis 94 und in der „Kurzen Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten“ (Halle 1831) vom fünften bis zehnten Capitel. Wir haben uns hier eigentlich nur mit den musikalisch-ästhetischen Lehrsätzen zu beschäftigen, müssen aber dennoch den allgemeinen von Herbart aufgestellten Prinzipien einige Worte widmen. Lotze hat, unserer Meinung nach, sehr richtig angedeutet, dass sie mehr zutreffende Negationen des Missbrauches enthielten, welcher mit dem absoluten Idealismus getrieben wurde, als dass sie Positives feststellten. (Geschichte der Aesthetik, S. 245.) Man kann aus jeder Zeile der Herbart'schen Betrachtungen lernen, was zu vermeiden sei; aber den rechten geraden Weg, auf welchem man bei ästhetischen Urtheilen zum richtigen Ziele gelangt, hat er nicht mit gleicher Be-

stimmtheit angegeben. Hören wir ihn selbst: „Die ursprünglichen ästhetischen Urtheile, wodurch die ästhetischen Elemente (nach dem Sprachgebrauch des Verfassers) bestimmt werden, sind nichts weniger als die von Jedem nach seiner Weise gefällten Geschmacksurtheile über Werke der Natur und Kunst. Die ursprünglichen ästhetischen Urtheile, obschon keineswegs neu, müssen auch in der Wissenschaft nicht als bekannte Thatsachen, auf die man sich beruft (da würden sie mit tausend Verfälschungen zum Vorschein kommen), behandelt werden, sondern man muss sie gleichsam wie von Neuem in sich erzeugen, indem man auf bestimmt vorgelegte Verhältnisse sein Augenmerk richtet. Hierbei wird nun Niemand erwärmt, ergriffen, begeistert werden, wie man das, gleichsam als ein Recht, zu fordern pflegt, wo von Aesthetik die Rede ist. »Diese Erwärmung bleibt vielmehr den Kunstwerken eigenthümlich, welche aus tausend unsichtbaren Quellen auf einmal das Schöne hervorgehen lassen und dadurch tausende von ästhetischen Urtheilen, deren keines zur Reife kommt, in ein unbestimmtes Gefühl verschmelzen etc.«“

Die gesperrt gedruckten Worte sind von Herbart selbst in solcher Weise hervorgehoben; den mit doppelten Anführungszeichen (» «) versehenen Satz haben wir dem Leser eindringlicher vor die Augen geführt; uns dünkt, dass der Ursprung der „tausend unsichtbaren Quellen“ des Schönen eben von jedem Philosophen auf seine Weise erklärt wird, und dass bei Keinem irgend ein Urtheil zu ganzer Reife gelangen dürfte, weil eben ästhetische Urtheile immer weiter zu entwickeln sind.

Ueber Musik hatte Herbart schon vor dem Erscheinen seiner bedeutenderen Werke eine Schrift veröffentlicht: „Psychologische Bemerkungen über die Tonlehre.“ Er sagt darin, dass psychologische Forschungen der Tonlehre weniger Schwierigkeiten bieten als die anderer Künste, weil alle Musik sich in einfache Töne rein auflösen lässt, deren Distanz und Dauer im Voraus festgestellt war, und weil „alle Elemente des Vorstellens, von denen die Gemüthszustände des Zuhörers abhängen, eine genaue Angabe gestatten“. Nichtsdestoweniger sei gerade „die Tonlehre von der Psychologie nie recht ins Auge gefasst“ worden. Auf das „musikalische Denken“ liessen

sich freilich keine Kategorien anwenden; und von einem musikalischen Verstande zu sprechen, würde man sich schwerlich verziehen haben, obgleich der Unterschied dessen, was in der Musik „einen Sinn hat oder keinen, viel ursprünglicher ist als irgend eine Aufregung von Lust oder Unlust, vollends als irgend eine mögliche Verknüpfung mit einem poetischen Text oder mit irgend etwas, das nicht Musik wäre." Er weist auf den Umstand hin, dass „das musikalische Ohr nicht so genau ist wie die Rechnung, und dass dort, wo der geübte Musiker schon falsche Töne wahrnimmt, der mindergeübte noch den Eindruck der Musik deutlich empfindet", und charakterisirt die verschiedenen Intervalle auf Grundlage der Berechnung der Verhältnisse in den Schwingungen, sagt aber ausdrücklich, dass es „ein Traum" sei, wenn man glaubt, „mit der Kenntniss der Principien auch schon alle Aufschlüsse gewonnen zu haben".

Noch entschiedener spricht er sich in dem „Lehrbuche zur Einleitung" und in der Encyklopädie aus. Dort sagt er unter Anderem, dass die „harmonischen und disharmonischen Verhältnisse zugleich und anhaltend klingender reiner Töne" die einzigen mit beinahe vollkommener Sicherheit seit Jahrhunderten bestimmten und anerkannten ästhetischen Elemente sind. Und er fügt gleich in einem Nachsatz die herbe Bemerkung hinzu: „Zu den Einwendungen, deren Gewicht in ihrer Dreistigkeit besteht, gehört auch die kecke Behauptung, die Zahlenverhältnisse, welche den Unterschied der harmonischen und disharmonischen Intervalle bestimmen und zwar einzig und allein bestimmen, seien nicht die Elemente des positiven Schönen in der Musik und aus ihnen könnte bloss lästige Einförmigkeit entstehen, wenn nicht der schaffende Geist des Künstlers ihnen Leben und Bedeutung zu geben wüsste. So muss also wohl gar die Harmonie sich aus dem Gebiete der Aesthetik vertreiben lassen. So muss der Choral, der freilich beinahe einzig auf der Harmonie beruht, wenigstens durch sie erst schön wird, sammt der darauf gewendeten Kunst eines Sebastian Bach und seiner Geistesverwandten wol dem Vorwurfe lästiger Einförmigkeit unterliegen! Und weil der Rhythmus ebenfalls das Unglück hat, durch Zahlen bestimmt zu sein, muss er vermuthlich mit der

Harmonie in die Verbannung gehen.“ Gerade Das, was Herbart „dreist“ und „keck“ nennt, wird jeder Kenner, auch der in andern Punkten mit ihm übereinstimmende, als vollkommen berechtigt anerkennen. Die Harmonie wird durchaus nicht aus der Aesthetik verbannt, wenn auch die Behauptung feststehen bleibt, dass erst der künstlerische Geist ihr Bedeutung giebt, indem er die Zahlenverhältnisse der Intervalle durch sein eigenthümliches Schaffen zu einem Tonkunstwerke zusammenfasst. Der Choral, und besonders der von Sebastian Bach harmonisirte, ist solch ein Werk des schaffenden Künstlergeistes. Nach Herbart sollte man fast glauben, dass ohne die genaue Kenntniss jener Zahlenverhältnisse ein ästhetisches Urtheil über Musikwerke nicht möglich sei! Er hat das gewiss nicht sagen wollen, aber aus seinen oben angeführten Worten liesse sich eine solche Behauptung herleiten.

Den entschiedensten Lehrsatz musikalischer Aesthetik, der so zu sagen als die Grundlage einer neuen Behandlung dieses Faches zu betrachten und in neuester Zeit weiter entwickelt worden ist, hat Herbart im neunten Capitel der „Encyklopädie“ aufgestellt. Nachdem er sich gegen die „Deuteley“ von Kunstwerken erklärt, sagt er weiter: „Die Traumdeuter und Astrologen haben sich Jahrtausende nicht wollen sagen lassen, dass ein Mensch träume, weil er schläft, und dass die Gestirne sich bald da bald dort zeigen, weil sie sich bewegen. So wiederholen bis auf den heutigen Tag selbst gute Musikkenner den Satz, die Musik drücke Gefühle aus, als ob das Gefühl, das etwa durch sie erregt wird und zu dessen Ausdruck sie eben deshalb, wenn man will, sich gebrauchen lässt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Contrapunktes zum Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht. Was mögen doch die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, auszudrücken beabsichtigt haben? Gar nichts wollten sie ausdrücken; ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Kunst hinein; diejenigen aber, die sich auf Bedeutungen legen, verrathen ihre Scheu vor dem Innern und ihre Vorliebe für den äusseren Schein. — Der gründliche Musiklehrer übt seinen Schüler im Contrapunkt, d. h. er lehrt ihn mehrere

Stimmen so gleichzeitig verbinden, dass jede derselben dem Hörer eine besondere in sich zusammenhängende Vorstellungsreihe darbieten möge. Dafür, dass die Reihen, möglichst unabhängig wie sie sind, doch zusammen passen, muss Harmonie und Rhythmus sorgen." Eigentlich kommt Herbart bei seiner musikalischen Aesthetik über den Contrapunkt gar nicht hinaus; das ganze unermessliche Reich des Liedes, der Oper*), der Symphonie und Sonate bleibt von ihm unberührt, und es würde demnach sehr schwer sein, die von ihm aufgestellten, auf den Contrapunkt sich stützenden Einzelbemerkungen auf alle Zweige der Tonkunst anzuwenden. Aber er hat zwei Lehrsätze für die Methode ästhetischen Beurtheilung der Musik-Kunst aufgestellt, welche als Grundpfeiler einer neuen Schule zu betrachten sind. Erstens den bereits oben angeführten, dass die Musik Gefühle nicht ausdrücke; zweitens, dass die Musik leichter als jede andere Kunst rein ästhetisch zu beurtheilen sei, weil die Vorstellungsreihen, welche jedes Kunstwerk in einander verwoben hat, in dem musikalischen Kunstwerke vermöge des Lesens der Partitur leichter und bestimmter aus einander zu nehmen sind. Allerdings müssten genaue „psychologische Analysen" vorhergehen; aber Herbart ist im Rechte, wenn er verlangt, dass die Beurtheilung der Kunstwerke und des Eindruckes, den sie erzeugen — also das Verhältniss des ästhetischen Menschen zur Kunst — vor Allem aus der Kenntniss der Elemente der Kunst einerseits und der Seelenbewegungen andererseits hervorgehen soll.

Die formale Aesthetik, zu welcher Herbart die Grundlage gegeben hat, wurde vollständig systematisch entwickelt und ausgeführt von Zimmermann in seiner „Allgemeinen Aesthetik als Formwissenschaft". Er bezeichnet die Aesthetik, die reine Formwissenschaft, als „Morphologie (Gestaltlehre) des Schönen"; indem sie zeigt, dass nur Formen gefallen und missfallen, legt sie unter Einem dar, dass Alles, was ge-

---

*) Im Lehrbuche „Zur Einleitung in die Philosophie" befindet sich eine kurze sehr geistreiche Bemerkung über die Oper, mit der Behauptung, die Vereinigung der Künste in der Oper sei gar nicht ästhetischer Art, weil die Musik ungleich schneller wirkte, als die Poesie. Eine weitere Ausführung dieses höchst wichtigen Satzes fehlt.

fällt, oder missfällt, durch Formen gefallen oder missfallen müsse. Man versuche es, die Form vom Gefallen hinwegzudenken, das Gefallen selbst schwindet. „Ich kann vom Vers das Metrum, den Wohllaut der Sprache, aber ich darf nicht das Ebenmass der Sprache, das poetische Bildhafte weglassen, oder ich habe sogleich alles Aesthetische abgestreift. Umgekehrt, wenn es unbedingt wohlgefällige Formen giebt, müssen sie an jedem Stoffe, allenthalben und Jedem wohlgefällig erscheinen, wenn die Bedingung des Gefallens, das vollendete Vorstellen, überhaupt erfüllt ist". — „Da jeder Stoff, welcher immer, ästhetisch gleichgültig ist, so kann die Form gar nicht anders, als hier Glanz über Gleichgültiges ausströmen. Theilnahmlos, wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte, schwebt die gefallende Form über der todten Materie, die durch sie Seele und Theilnahme gewinnt". Ueber das Verhältniss der Aesthetik zur schaffenden Kunst findet sich der Satz: „Aesthetik ist nicht sowohl für die höchsten, als vielmehr für die mittleren Stufen und Bedingungen der Production von Vortheil". (Geschichte der Aesth. S. 792.)

Der Musik mussten Herbart und seine Schüler und Anhänger besondere Aufmerksamkeit widmen; denn an dieser Kunst mehr als an jeder andern hatte ihr Princip: „Das Schöne ist nur in der Form", die Feuerprobe zu bestehen, da gerade bei der Musik der Inhalt, der Ausdruck der Gefühle bisher von allen Philosophen betont worden war, und als unbestreitbare Grundlage galt. In der Dichtkunst und in den bildenden Künsten gaben auch die strengsten idealistischen Ansichten der Form grosse Bedeutung; in der Musik galt die Form fast nur als die Hülle der Empfindung. Was Goethe seinen Faust zu Gretchen über den Gottesglauben sagen lässt, konnte bisher auf die philosophische Anschauung der Musik angewendet werden:

Erfüll' davon dein Herz so gross es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist Alles,
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth!

Herbart und seine Schule unternahmen, die Empfindung, welche die Tonwerke erzeugten, von der ästhetischen Werthbestimmung ganz zu trennen und die letztere auf reine Formanschauungen zurückzuführen. Herbart hat, wie selbst Zimmermann eingesteht, eine zu scharfe, nicht durchzuführende Theilung aller Musik in Kirchen- und unterhaltende Musik aufstellen wollen*), und das ganze unermessliche Reich der Instrumentalmusik nicht in Betracht gezogen. Dagegen hat er hinsichtlich der Wirkung der Musik die oben bereits citirten sehr richtigen Sätze ausgesprochen, die sich auf jede Art der Musik anwenden lassen, und deren Grundgedanke immer richtig bleiben wird, so lange bei Urtheilen das Gefühl als erster Factor der Beurtheilung hingestellt wird; dass ohne Mitwirkung des Gefühles auch ästhetische Urtheile über Musik nicht zu Stande kommen, werden wir am Schlusse unserer Untersuchungen darlegen. Wir haben nun gegen einen Satz Herbart's über das Kunstschaffen im Allgemeinen einige Bedenken zu erheben. Er sagt: „Auch dem Künstler ist das Schöne ein Gegebenes, nicht von ihm Gemachtes. Seine Thätigkeit ist die eines Entdeckers, nicht eines Erfinders. Eine fertige Inselgruppenwelt liegt das Ganze des ästhetischen Verhältnisses vor ihm, das er, ein neuer Cook, mit geübtem Auge der harrenden Zeit- und Nachwelt aufschliesst". Dieser Ausspruch kann vom Standpunkte der formalen Aesthetik aus nicht anders verstanden werden, als dass der Künstler die a priori im Denken „gegebenen" Kunstformen entdeckt, dass diese quasi im Denk-Ocean schwimmen und von dem auf dem Dichter-, Maler- oder Musikschiff einhersegelnden Künstler plötzlich gefunden werden. Man sollte also glauben, der Künstler bringe den Stoff zu den Formen, nicht umgekehrt, dass er die Form zum vorhandenen Stoffe schaffe. Der Künstler steht gegenüber solcher Definition fast auf tieferer Stufe als der praktische Chemiker, der aus vorhandenen Pflanzen oder Mineralien und sonstigen Naturerzeugnissen ganz neue Zusammensetzungen, Compositionen, schafft, als der Glasfabrikant, als der Mann, der aus Papier maché Dosen und

---

*) Gerade wie Goethe, der nur „heilige" und „profane", „durchaus heitere" Musik annahm.

kleine Möbel anfertigt, als der Kautschukfabrikant, der aus dem Harze einen Kanarienvogel und Fratzen schneidende Puppenköpfe formt. Durch einen Lehrsatz, wie der oben angeführte, wird der Künstler aus allem Zusammenhange mit seiner Zeit, mit der Bildungsgeschichte gerissen und als ein Vereinzelter hingestellt, der mit seinem Talente auf Entdeckungsreisen ausgeht, die eben so gut glücken als misslingen können. Die Kunstgeschichte, vom Standpunkte der Thatsachen (nicht vorgefasster Grundsätze) studirt, zeigt uns, wie jeder grosse Künstler nur der Hervorragendste, mächtigst Begabte in einer Reihe gleichzeitiger und in gleicher Richtung Wirkender gewesen ist. Sie zeigt, wie die Künstler die Träger der Zeitideen sind, die atomistisch in der Gesammtheit wirkend, durch jene zur verklärten Darstellung kommen. Diese Zeitideen sind in gleichem Maasse durch klimatische Verhältnisse, durch die daraus entspringende geistige und körperliche Entwicklung der Nationen, durch ihre Beziehungen zu anderen Nationen, durch die innere Entwicklung der einzelnen Schichten bedingt. Man kann ebenso wenig Michel Angelo ohne Florenz, als Ràphael ohne Rom und den Hof Leo X. denken, und Rubens ohne flamländisches Leben, Einflüsse und Modelle!*) Der Künstler findet also den Stoff in den gegebenen Verhältnissen seiner Zeit; aber die Formen, in welche er den Stoff kleidet, sind seine Erfindung. Nicht etwa, dass er diese Formen ganz aus sich allein herausholt, er ist auch in diesen an die geschichtliche Entwicklung gebunden; aber die Eigenthümlichkeit der Verwendung der Formmittel, die er findet, zur Schaffung neuer Formen — und ohne solche giebt es kein Kunstwerk — ist des Künstlers Eigenthum, das heisst Eigenthum seiner Individualität, wie dieselbe sich aus den Anlagen, aus seiner künstlerischen Erziehung, dann in den ganzen Beziehungen des Menschen zum Leben entwickeln mussten, nicht etwa aus seinem Wollen. Wir werden diesem deterministischen Thema gelegentlich eine eigene Abhandlung widmen,

*) Wen dieser Gegenstand weiter interessirt, dem sei Taine's „Philosophie de l'art“ und „L'idéal dans l'art“ auf das Wärmste empfohlen; zwei kleine Bände, Fundgruben für Jeden, der über den Fund auch nachdenken will. Auch Woltermann's „Aus vier Jahrhunderten“ enthält viele Darlegungen der Zeiteinflüsse auf die Werke der bedeutendsten Künstler.

und wollen hier dem Leser nur einige Beispiele aus der neueren Musikgeschichte, von Wechselwirkungen zwischen Anlagen und Entwicklung anführen. Händel und Mozart haben in Italien für die menschliche Stimme schreiben, auch den angebornen Formensinn auf das Höchste entwickeln gelernt, sie blieben in steter Beziehung zu den grössten Sängern; Bach und Beethoven lebten in Ländern und Kreisen, welche der eigentlichen Gesangeskunst ferne standen, haben sich auch niemals rechte Kenntniss der Behandlung der menschlichen Stimme angeeignet, dem Wohllaute weniger Aufmerksamkeit zugewendet. Händel verfügte in England über eine organisirte Gesangs-Künstler-Gesellschaft und über einen massenhaften Chor, Mozart schrieb für die italienische Oper*), beide componirten also im Hinblick auf Persönlichkeiten, deren Leistungen sie sicher waren. Bach dagegen musste seine Thomaner erst einigermassen heranbilden, und hat manche seiner unermesslichen Werke gar nicht gehört; der Schwerpunkt von Beethoven's Wirken lag in der Instrumentalmusik; es begann in der Zeit, als diese Gattung durch die Theilnahme der reichen Cavaliere, die ihre eigenen Kapellen und Hausvirtuosen hielten, zur höchsten Blüthe sich entfalten konnte. Seine Werke wurden von den bedeutendsten Virtuosen zur Geltung gebracht, er selbst war ein genialer Clavierspieler. Die deutsche Oper lag damals darnieder, die italienische war im Stillstande; von dem was sie später durch Rossini brachte, wandte sich der hohe Geist Beethoven's unwillig ab, es war ihm „buhlerische Musik"; er hat aber auch die menschliche Stimme mit den seltensten Ausnahmen wie ein Blasinstrument behandelt, dem man Alles zumuthen kann. Die vier himmlischen Meister, Missionäre der Kunst, der Erde gesandt, um das Evangelium höchster Schönheit und die Erhebung zu den höchsten Ideen zu verbreiten, haben Jeder in seiner Weise Unvergleichliches und Unerreichbares geschaffen, Jeder in dem höchsten Geiste seiner Zeit, Jeder

*) Die Zauberflöte war ein Singspiel, für Schikaneder componirt; sie verdankte den beispiellosen Erfolg vorzugsweise dem lustigen Stücklein; erst nach und nach lernte die staunende Welt erkennen, wie hier dicht neben dem Komischen das Höchste, Erhabenste der Musik geschaffen worden; wie vordem nur von Shakespeare im Drama.

hat die vorhandenen Formen durch neue Combinationen, durch Anwendung neuer dynamischer Wirkungen zur vollkommenen eigenthümlichen Selbstständigkeit entwickelt; und wenn sie die Form nicht selbstständig bildeten, sondern hergebrachte beibehielten, haben sie auch nicht das Höchste geschaffen. Händel's und Mozart's laufende Gesangspassagen, für die bestimmten Singvirtuosen ihrer Zeit componirt, sind heute meistens veraltet. Bach's und Beethoven's Gesangspassagen dagegen, charakteristisch, tonmalerisch, hier und da geschmacklos und überladen, wie die symbolischen Verzierungen auf altgothischen Kirchen, sind nie stillos und fast immer ganz eigenthümlich.

Wir können hier nur Andeutungen, nicht ausführliche Darlegungen geben; solche benöthigten eine lange Abhandlung, die mit dem ästhetischen Urtheile nicht unmittelbar zusammenhinge. Wir wollten auch nur den Leser zum selbstständigen Denken über die Frage anregen: wie der Tonkünstler seine Formen zum vorhandenen Stoffe bildet*). Dem Gleichnisse Herbart's von der Inselgruppe des gegebenen Schönen und dem entdeckenden Seefahrer möchten wir ein anderes entgegensetzen: Der grosse Tonkünstler ist zu gleicher Zeit der glücklichste Goldgräber und der geschickteste Juvelier; er findet das reichhaltigste Lager und formt das schönste Geschmeide. — Aber Gleichnisse sind vielleicht ein Hilfsmittel des Beweises, niemals ein Beweis selbst; und so gehen wir zu weiteren Prüfungen über, zu den Sätzen Zimmermann's, welche von Musik sprechen. „Die Aesthetik, insofern als sie es alsdann mit denjenigen Formen zu thun hat, durch welche jeder Stoff, wenn er überhaupt nur Formen anzunehmen vermag, d. h. homogen ist, gefällt oder missfällt, ist keine empirische, sondern eine apriorische Wissenschaft. Empirisch ist nur der Stoff, der in die Formen fällt; ihre Fragen lassen sich beantworten, ohne den ganzen, bis jetzt unerschöpften

*) Die Worte der lateinischen Messe sind dieselben — man betrachte die Messen von Palestrina, die Motetten von Lasso, bis zur Missa solemnis von Beethoven, die Formen für Kirchenmusik der verschiedenen Meister, die religiösen Anschauungen der Zeit, welche in den Werken der Künstler ihre höchsten Vertreter gefunden haben; so auch das Oratorium von Händel bis zum „Elias“ von Mendelssohn.

Umfang der letzteren zu kennen. Es wäre Vermessenheit zu behaupten, dass kein Musiker hinfort neue Harmonieen erfinden werde, aber es ist keine sich sicher zu fühlen, dass das Musikalisch-Schöne stets das Harmonische werde in sich schliessen müssen. Alle Bereicherung, welche die Aesthetik von der fortschreitenden Erfahrung nicht nur, sondern auch von der wagenden Kunst zu erwarten hat, können nur den Stoff betreffen; die nothwendig und allgemein gefallenden Formen werden, einmal gefunden, ewig und allenthalben dieselben bleiben".

„Die nothwendig und allgemein gefallenden Formen" — — wer bestimmt sie anders als die Erfahrung? und wer darf sagen, welche nothwendig und allgemein gefallen? In der bildenden Kunst allenfalls lässt sich das einigermassen bestimmen; aber im Drama? Wie viele gebildete Franzosen finden noch heute Shakespeare brutal und unnatürlich! — Und nun gar in der Musik? Ein Beispiel: Das Orchester und das Publikum der Pariser Conservatoriumkonzerte können gewiss zu den gebildetsten und im Urtheile sichersten gerechnet werden, von dort ging der Enthusiasmus für Beethovens fünfte Symphonie durch alle Welt; und diesem Orchester und Publikum gilt Rossini's Tell-Ouverture mit der Endgaloppade als Meisterstück, fast der Beethoven'schen Egmont-Ouverture gleichstehend; sie wird fast alljährlich aufgeführt; welches Orchester für klassische Musik dürfte das in Deutschland wagen? Wie soll man da den Satz verstehen (§ 77): „Die ästhetischen Formen sind keine Gebote und Verbote, sie sind nur das absolut Wohlgefällige und Missfällige selbst. Was überhaupt dem ästhetischen Urtheile wohlgefällig und missfällig sich darstellt, kann es nur dadurch, dass seine Formen die Abbilder der ästhetischen sind. Wer gefallen will, muss die ästhetischen Formen zu Normen seiner Kunst, wer recht beurtheilen will, die ästhetischen Normen zum Maassstab seiner Kritik machen?" Giebt es solche allgemeine Normen? In der Mathematik ist dieselbe Formel in allen Ländern unwandelbar gültig, aber nicht in der Kunst, am wenigsten in der Musik! Oder wollten wir in Deutschland wirklich eine exacte Aesthetik-Wissenschaft gründen wollen? Man hat schon dem Idealismus vorgeworfen, dass er nur von vorge-

fassten Grundsätzen ausgeht; auch der Realismus kann zu abstract werden, wenn er den Wechsel der Thatsachen, der Entwicklung, der Anschauungen und Formen unberücksichtigt lässt. In § 496 begegnet man der Bemerkung über Beethoven's Sonaten, sie „lassen in jedem Tone spüren, dass dem Tondichter eigentlich das Orchester vor Ohren schwebte.“ Diese irrige Ansicht ist unter Nicht-Musikern vielfach verbreitet; aber es giebt nicht eine einzige Sonate, die sich orchestrirt denken lässt; die paar Versuche, sie zu instrumentiren, sind kläglich genug ausgefallen. Klaviermässig in dem Sinne, dass nichts Polyphones vorkommt, sind nur sehr wenige Sonaten von Mozart (die C moll-Sonate-Fantasie gewiss nicht), dann die von Clementi, Diabelli und dergl., endlich die reinen Virtuosenstücke. Von Schubert's und Schumann's Compositionen lässt sich dasselbe sagen, wie von denen Beethoven's. Das Klavier ist eben eine Art von Orchester, mit einerlei Klangfarbe, wie die Orgel, aber mit mehr Mitteln zur Abwechslung in den Stärkegraden.

In § 508 begegnet man neben höchst wichtigen und richtigen Bemerkungen einer sehr bedenklichen; es heisst darin: „Die Formen, durch welche Tonempfindungen rücksichtlich ihrer Qualität ästhetisch werden, sind die allgemeinen: „Vollkommenheit, Geregeltheit, Correctheit mit harmonisch befriedigendem Abschlusse“; dazwischen stehen die Worte: „wenigstens scheinbare Beseeltheit“; eine solche darf unserer Ueberzeugung nach von dem Philosophen nicht als Bedingung für ein Kunstwerk bezeichnet werden. Vollkommenheit und harmonischer Abschluss sind ohne wirkliche Beseeltheit nicht denkbar. Und wenn Zimmermann im § 516 ganz richtig hervorhebt, „dass wahrhaft befriedigender Abschluss erst dann erreicht werde, wenn alle Dissonanzen aufgelöst seien, nicht aber, wenn von Dissonanzen endlos zu neuen Dissonanzen fortgeschritten wird, d. h. wenn harmonischer Geist, nicht disharmonischer Dämon*) im Ganzen des phonetischen Empfindungsbildes herrscht,“ so giebt er selbst eine Beseeltheit zu, obwohl er auch gleich darauf zu

*) „Geist“ und „Dämon“ sind in dem Werke ebenfalls mit durchschossenen Lettern gedruckt.

behaupten sucht, dass die Wahrheit der phonetischen Phantasie nur „in der Treue der Nachbildung eines absolut wohlgefälligen phonetischen Vorbildes im wirklichen Tonempfinden“ besteht. Solche reine Schemen ohne irgendwelche directe Beziehungen zum Seelenleben bestehen mehr in der Phantasie des Aesthetikers, als im Geiste des schaffenden Musikers.

Den Hauptsatz, sozusagen die Antwort auf alle Fragen über das Wesen der Musik bringt der § 656: „Vage und fixe Gefühle, Begehrungen, Affecte und Leidenschaften, Gemüthsstimmungen und Bewegungen, die als solche sämmtlich auf dem Vorstellungsverlaufe beruhen, zeigen nicht nur gewisse Intensitätsgrade, sondern auch rhythmische Verhältnisse ihres Abflusses, ein Auf- und Absteigen, regelmässige oder unregelmässige Beschleunigung oder Verlangsamung, Ebbe und Fluth, ruhiges Dahinrollen und hastiges Unterbrechen, allmäliges Anwachsen und augenblickliches Abbrechen, sowie plötzliches Hervortreten und schmachtendes Ausklingen u. s. w. Das Rhythmische und Modulatorische dieses physischen Vorstellungslebens ist es, was die Musik sich anzueignen vermag, wodurch ihr zugleich die Möglichkeit geboten ist, das Psychische darzustellen, soweit es eben in blossen Formen des Fliessens, d. h. in Bewegungsformen, sich äussert. Die Vorstellungen selbst aber, welche im Flusse, d. h. im Wie sich befinden, das Was des psychischen Gedankenlebens vermag die Musik als solche niemals wiederzugeben.“ Diese Sätze unterschreiben wir unbedingt, trotz der heftigen Angriffe, die der grosse Aesthetiker Th. Vischer gegen sie richtet. Nur wollen wir hier gleich bemerken, dass Zimmermann zu wenig sagt; nicht bloss das Rhythmische „sich anzueignen“ „vermag“ die Musik, nicht die „Möglichkeit“ ist ihr geboten, „das Psychische darzustellen“, sondern alle jene, von Zimmermann hervorgehobenen Bewegungen des Seelenlebens stellt sie in tönenden Bewegungsformen dar, in einer Stärke, wie keine andere Kunst es vermag. Wir erlauben uns hier einige ganz genaue Beispiele der Seelenbewegung einerseits und der Wirkungen der Musik andererseits dem Leser zu unterbreiten. Gewaltiger Seelenschmerz, aufrichtige reine Freude, heftige Leiden-

schaft, Verklärung harmonischer Ruhe — wie sie im Anschauen der Naturschönheit uns überkommt — bekunden sich nicht bloss durch das, was man Stimmung nennt, sondern auch durch gewisse physische Empfindungen, die mit jedem einzelnen dieser Affecte eigenthümlich verbunden sind. Bei grossen Affecten, bei grossem Schmerze, grosser Freude — auch in der vollkommen harmonischen Ruhe — verschwinden die Vorstellungen, nur die Stimmungen bleiben zurück. Gerade solche Stimmungen mit der Erinnerung an die physische Beigabe, an das Zusammenziehen des Herzens, oder an das Freiwerden des Athems, an Erweiterung der Brust, an das unendliche Wohlgefühl des Daseins erzeugt die Musik viel unmittelbarer mit fast electrischer Schnelligkeit. Die Wirkung der Musik überspringt die Vorstellungen und erzeugt die Stimmung; erst nach der Stimmung kommt die Vorstellung, die Vergleichung mit Aehnlichem, die Erinnerung an bestimmte Ereignisse oder an lebhafte Vorstellungen der Einbildungskraft. In der dramatischen Musik unterstützt das Wort allerdings den rascheren Uebergang von der Stimmung zur Vorstellung, doch ungeachtet alles Gegenredens steht die reine musikalische Wirkung in erster Reihe; und die Musik, welche nicht auch abgelöset vom Worte rein musikalisch-Schönes in Melodie, Harmonie und Rhythmus bietet, ist eben keine schöne Musik, sondern eine interessante, phantastische Tonfolge, der die zeitgenössische Phantasie eine Masse Dinge andichtet, deren Wirkung mit dem Auftauchen neuer Einbildungen schwindet, und die dann aus der eigentlichen Kunstgeschichte in die Culturgeschichte übergeht, wie die Geistesproducte der romantischen Dichterschule des verflossenen Jahrhunderts.

Man wird uns einwenden, dass jene Gewalt der Erzeugung von Stimmungen, die wir der Musik zuschreiben, auf rein subjectiver Empfänglichkeit des Hörers beruht, und dass sie mit dem rein Aesthetischen nicht zusammenhänge; wir wollen der scheinbaren Richtigkeit dieses Einwandes sogar noch das Zugeständniss machen, dass selbst die Empfänglichkeit bei den verschiedenen Nationen und selbst bei verschiedenen Temperamenten immer eine ganz andere, nicht bloss den Kunstwerken, sondern auch der Natur, dem ge-

gebenen Unverändlichen gegenüber ist.*) Aber man wird uns auch bejahen müssen, dass, wenn überhaupt von Kunst gesprochen wird, die Empfänglichkeit als erste Bedingung der Auffassung selbstverständlich vorauszusetzen ist, wie denn auch Philosophie und Aesthetik nur für den gebildeten denkenden Menschen existiren. Kann man sich etwa einen Aesthetiker denken, der von vornherein nur Wohlgefallen an der Form empfand, ohne dass irgend eine andere Empfindung in ihm sich regte?

Hier sind wir an dem Punkt angelangt, an welchem wir unsere Ansichten über den Unterschied des musikalisch-ästhetischen Genusses und des gewöhnlichen Gefühlsgenusses feststellen wollen. Der „gefühlvolle Musikfreund" bleibt bei jenen Anregungen der psychischen Vorstellungen stehen, die Zimmermann so vortrefflich beschrieben hat, und hält diese Anregungen schon für den Hauptinhalt des Werkes, mithin jedes Tonwerk, von dem er sich in solcher Weise angeregt fühlt, sofort für ein Kunstwerk. Der Aesthetiker jedoch weiss, dass solche Anregungen ein schwacher, unhaltbarer, zerbrechlicher Massstab für wahres Kunst-Urtheil sind; dass sie gar oft so zu sagen durch Vorstimmung erzeugt sind, durch die Zeitströmungen, durch Nebenumstände, welche für irgend eine Kunst-Richtung günstig wirken, durch Interesse an der Persönlichkeit des schaffenden oder ausführenden Künstlers, also durch eine Menge von Factoren, die mit dem Kunstwerthe eines Werkes nicht zusammenhängen. Er prüft daher die rein musikalischen Formen des Werkes, und ihm wird die hohe Freude zu Theil, dass er iumer von Neuem entdeckt wie die höchsten und unbestrittenen Wirkungen — mit den allerseltensten Ausnahmen — aus der grössern Formkraft hervorgehen, wie überall die Steigerung

*) Wie verschieden verhalten sich der gebildete Italiener, der Deutsche, der Engländer den Naturschönheiten gegenüber! Wie lange Zeit dauerte es, bis das Gefühl für Naturschönes zum Durchbruche kam; **selbst bei den Schweizern!** Man lese hierüber Friedländer (Verfasser der Bilder aus der Römischen Sittengeschichte): „Ueber Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur." Man wird dann unserer Ansicht beistimmen, dass mit der Entwicklung dieses Gefühls für das Romantische in der Natur auch die Neigung für die Musik zugenommen hat.

der Affecte aus der thematischen Entwickelung entsteht, wie auch die wirksamsten Erzeugnisse der dramatischen Musik vor Allem den musikalischen Gesetzen entsprechen, die sich aus den bleibenden Werken der Tonmeister entwickelten. Er sieht wie in dem ersten Satze der 9. Symphonie eine unvergleichliche Kraft der thematischen Entwickelung sich kundgiebt, die endlich am Schlusse zu dem von Beethoven allein erreichten höchstem Punkte der Instrumentalmusik aufsteigt: wie zwei rhythmisch verschiedene aber gleich wirksame Themata zu gleicher Zeit ertönen und den Hörer in dem Sturmgebrause von Tönen mit fortreissen. Er sieht wie im Finale der 5. Symphonie, als alle Herrlichkeit erschöpft scheinen möchte, Beethoven plötzlich einen kleinen Theil des Themas herausnimmt und aus ihm eine neue Welt schafft. Er sieht wie Händel durch die unvergleichliche Kraft und Schönheit seiner Harmonien, durch die Klarheit und Uebersichtlichkeit der grossartigsten Formen (in seiner Uranlage begründet, in Italien vollständig entwickelt) wunderbare, nur ihm eigenthümliche Wirkungen erzeugt, wie in den Chören des Messias, Israel, Judas Maccabäus die Form-Schönheit thematischer Entwickelung den Hörer zur höchsten Begeisterung bringen muss. Er sieht wie Bach in ganz anderer Weise, in einer nie vor ihm erzeugten, nie nach ihm erreichten Gleichzeitigkeit melodischer Sätze in allen Stimmen, die höchste Kunst des Contrapunktes mit dem feurigsten Schwunge der Phantasie verbindet, wie er um der Schönheit willen, auch das Gesetz unbeachtet lässt*) und wie in vielen seiner Gesänge eine charakteristische Schärfe der Rhythmik und des Tonfalles vorherrscht, die eben nur „Bachisch“ ist. Er sieht wie Haydn durch die Einheitlichkeit der ganzen Entwickelung, durch die Munterkeit der Bewegungen jene heitere Stimmung erzeugt, die man vorzugsweise als die Besonderheit der Werke des lieben Meisters bezeichnet. Er sieht wie Mozart in seiner Zauberflöte, in dem ersten Tacte des unbeschreiblichen

*) Hier ein Beispiel: In der grossen Orgelfuge G moll widerspricht die Beantwortung des Themas der allgemein geltenden, fast als unwandelbar betrachteten Regel des Fugenbaues; aber wie herrlich klingt der Widerspruch, wie matt klänge das Regelrechte.

Knabentrio's in C durch das eine g der Flöten und Oboen über der tief liegenden Posaune mit dem einfachen, auf zwei Accorde gebauten Thema, durch das f des Chores in „Nehmt sie in Eurem Wohnsitz auf" eine Wirkung im Zuhörer hervorbringt, die man ein „in Gott versenken" nennen könnte. Er sieht, dass Schubert in den jähsten Uebergängen fast immer den herrlichsten Wohllaut zu entfalten vermag, und dass er Dissonanzen nur anhäuft, wo das Gedicht die grellsten Seelenzustände schildert (Gruppe aus dem Tartarus, Doppelgänger, Zwerg). Er sieht wie der edle Schumann nach Formen ringt, um Nebengedanken neben dem Thema zu entwickeln, die mehr auf dem Papiere sich zeigen, als dass sie zu tönender Wirkung gelangen könnten, wie er aber doch auch herrliche Melodien schafft, die alle nutzlose Syncopen-Verschiebungen u. dergl. vergessen machen, und wie er grossen Reichthum kühner, eigenthümlicher und schön klingender harmonischer Wendungen entfaltet; wie Mendelssohn in seinen Instrumentalcompositionen manche Formen, melodische und harmonische, zu oft wiederkehren lässt, aber in den Chören eine hohe und edle Gestaltungskraft entwickelt.

Alles das erkennt der Aesthetiker; auch dass die höchsten, die nachhaltigen Wirkungen von den Classikern erzielt werden, welche eben das Harmonische vorwalten lassen, während die Wirkungen bei der sogenannten romantischen Musik momentan stärker sind, aber nicht dauernd bleiben. Der wahre Aesthetiker wird aber auch diesen Schönheiten gegenüber sich nicht abwehrend verhalten, ebenso dem bedingt Schönen, dem Lieblichen, dem Heiteren, dem Lebhaft-Prickelnden seinen Platz anweisen; er wird Lessing's herrliches Wort bewahrheiten, dass der wahre Geschmack sich über alle Schönheiten verbreitet, von keiner jedoch mehr verlangt, als sie zu bieten vermag. Nur der verknöcherte Musikphilologe ist unduldsam, und lässt allein die Schönheit gelten, die in den Rahmen seiner Stubengelehrtheit passt, und den Componisten, den er sich für seine Zwecke ausgesucht und zurechtgelegt hat. — Der Genuss an der künstlerischen Schönheit der Tonform in ihrer verschiedenenartigen Erscheinung unterscheidet also den Aesthetiker von dem nur im Gefühl schwelgenden Musikfreunde oder Musiker.

Wir haben dieses Capitel absichtlich so weit ausgedehnt, um genau darzulegen, welche neuen Gesichtspunkte die formale Aesthetik, wie sie von Herbart angedeutet, von Zimmermann systematisch entwickelt, von Hanslick auf die Musik angewendet, dem musikalischen Urtheile geöffnet hat. Ohne diese Gesichtspunkte der formalen Aesthetik war eine unpartheiische Prüfung der weniger hochstehenden Tonwerke, die dem Idealismus nicht anzupassen sind, gar nicht möglich, es fehlte ein richtiger Massstab. Und nunmehr wollen wir Hanslick's epochemachendes Werkchen Punkt für Punkt darlegen.

Hanslick's „Vom Musikalisch Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst" ist zuerst 1854, seither in 6 Auflagen erschienen. Es war das erste Werk über Musik nach Wagner's „Oper und Drama", welches die Grundlage der Streitfragen, den das letztgenannte Buch hervorgerufen hatte, genau prüfte, und klar beleuchtete. Bisher war das gar nicht geschehen, Niemand dachte die vollständige Gefühls-Ausdrucksfähigkeit der Musik in Zweifel zu ziehen. Man hatte sich gestritten, ob Wagner die Gefühle richtig darstelle oder jene Grossmeister der Tonkunst, die er nicht unbedingt gelten liess. Von seinen Gegnern behauptete nicht einer, dass die Grundprincipien in „Oper und Drama" unrichtig seien; ein jeder wollte nur beweisen, dass „Tannhäuser" und „Lohengrin" — die einzigen damals bekannten Opern Wagner's — wahre Gefühle nicht darstellten, und dass solche in einem Haydn'schen oder Mozart'schen Andante mehr zu finden wären als in den sämmtlichen Kompositionen des Verfassers von „Oper und Drama".

Hanslick war der Erste, der die Frage aufwarf: ob denn überhaupt eine Darstellung der Gefühle möglich sei, wie das bei allen Streitschriften von vornherein als quasi selbstverständlich vorausgesetzt ward. Und er beleuchtet diese Frage mit logischer Klarheit und in meisterhaftem Stile. Er weist zuerst darauf hin, dass man immer anstatt zu prüfen, was in der Musik schön sei, sich mit den Gefühlen, die sie anregt, beschäftige; er unterscheidet Empfindung und Gefühl und legt dar, wie zwischen „Verstand" und „Gefühl" das richtige ästhetische Begreifen liege; er zeigt, dass jedes wahre

Kunstwerk sich in irgend eine Beziehung zu unserem Gefühle setze, aber keines in eine ausschliessliche, und dass sehr oft der Eindruck eines Werkes mehr ein conventioneller, d. h. mehr aus der allgemeinen Zeitstimmung, als aus dem ästhetischen Werthe herzuleitender sei. Er führt aus, dass nicht die Gefühle selbst, sondern nur das Dynamische, die Bewegungen des psychischen Vorganges dargestellt werden können und dass die Musik hauptsächlich symbolisch wirke. Er weist darauf hin, dass wenn ein ganz bestimmter Ausdruck bestimmter Gefühle möglich wäre, Händel nicht das ganze Motiv eines leichten Liebesliedes in derselben Tonart und Melodie für einen tiefernsten Chor im Messias verwenden konnte. Er zeigt, dass das Schöne in der Musik ein specifisch Musikalisches ist — „der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ — und protestirt gegen die beliebte Manier, die „Weltanschauung“ eines Componisten aus dessen Werken herauszuhören. Mit grosser Schärfe und Klarheit prüft er, inwiefern die Wirkungen der Musik als „ethische“ oder als rein physische, oder als wirklich ästhetische, den reinen Genuss des Schönen erzeugende zu betrachten sind. Endlich, nachdem er noch das Verhältniss der Musik zur Natur und zum Naturschönen einer genauen Prüfung unterzieht, gelangt er zu dem Schlusse, dass die Musik nicht Inhalt, sondern (künstlerischen musikalischen) Gehalt besitzt, der je nach dem Talente und der Arbeit des Komponisten grösser oder kleiner sein kann.

Hanslick's Schrift bot den meisten Lesern, selbst philosophisch gebildeten, einen ganz neuen, ungeahnten Standpunkt. Die formale Aesthetik war ja auch kaum im Entstehen (Zimmermann's „Geschichte“ und „Aesthetik“ sind beide erst später erschienen) und es lässt sich auch füglich behaupten: selbst wenn das System schon ausgebildet war, blieb es ohne die Fassung und Richtung[1], welche ihm Hanslick gab, noch lange unbeachtet. Denn über Malerei und Poesie konnte alles mögliche gesagt werden, es ging über gewisse Kreise nicht hinaus. Aber die Musik und ihre Parteifragen standen damals fast noch mehr im Vordergrund als jetzt; und Hanslick's meisterliche systematische Darlegungen erschienen wie ein Meteor. Er selbst gesteht ein, dass manches darin

rein polemisch war, und dass er angesichts der herrschenden Wagner-Richtung sich nicht veranlasst fühle, selbst in den neuesten Auflagen das Polemische zu beseitigen.

Jede streng systematische Arbeit, die polemisches Beigemisch nicht ganz ausscheidet, wird hier und da Widersprüche enthalten, die vielleicht aus dem Streben entstehen, manche herrschende Ansichten nicht zu stark zu verletzen. So z. B. wenn Hanslick fast unmittelbar, nachdem er der Musik, Gefühle selbst nur zu erwecken, abspricht, dennoch eingesteht: „Die starken Gefühle selbst, die Musik aus ihrem Schlummer wachsingt, und all' die finsteren wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns halbträumende einlullt, wir möchten sie um Alles nicht unterschätzen". Und gleich nach diesem Passus sagt er, dass die Musik zwar Lust und Trauer in hohem Grade erwecken könne — dass dies aber vielleicht noch in höherem Grade geschehen könne „durch einen hohen Lotteriegewinnst oder durch den Tod eines Freundes", und behauptet, man dürfe „factisch erzeugte Affecte so lange nicht als ästhetische Speculation der Tonkunst behandeln, als man ein Lotterieloos nicht den Symphonien oder ein ärztliches Bülletin den Ouvertüren beizählte". Hier ist der kleine Trugschluss vorhanden, dass der Stimmung, welche durch ein Musikstück erweckt wurde, also der ganz interesselosen, die Stimmung gleichgestellt wird, welche durch einen äusserlichen, mit den Interessen der Lebensbeziehungen verbundenen Anlass entstand; dieser kann aber für jene nicht inductiv angeführt werden, da jeder innere Zusammenhang fehlt. Auch der Hinweis in der Vorrede dünkt uns nicht ganz unanfechtbar: „Die Rose duftet, aber ihr Inhalt ist doch nicht die Darstellung des Duftes; der Wald verbreitet schattige Kühle, aber er stellt doch nicht das Gefühl schattiger Kühle dar." Ganz richtig. Aber die Erzeugnisse der Natur und die Erzeugnisse der Kunst können ebenso wenig verglichen werden, als man etwa vom Geruche eines Gemäldes oder vom Schatten eines Gedichtes reden kann. — Auch gegen die Musikbeispiele, welche Hanslick anführt, lässt sich Manches bemerken. Er sagt zwar selbst, das Motiv der Prometheus-Ouvertüre sei ganz zufällig gewählt, bei der Arie des Orpheus sei der Componist nicht ganz freizusprechen,

indem die Musik für den Ausdruck schmerzlicher Traurigkeit gewiss weit bestimmtere Töne besitzt. Aber warum sind denn diese Beispiele in sechs Auflagen beibehalten worden? Gegenüber dem Anfange der Coriolan-Ouvertüre Beethoven's und dem Gesange Orest's in „Le calme renaît en mon cœur“ hätte eine gründliche Analyse andere Deutungen vorbringen müssen. Und wenn Hanslick die Frage aufwirft: „Hat der Leser nie das fugirte Allegro aus der Ouvertüre zur ‚Zauberflöte‘ als Vocalquartett sich zankender Handelsjuden gehört? Mozart's Musik, an der nicht eine Note geändert ist, passt zum Entsetzen gut auf den niedrigkomischen Text“ — so liegt die Antwort sehr nahe, dass noch kein Leser dieses fugirte Allegro als ein ernstes oder erhabenes Motiv betrachtet hat, dass es eigentlich klingt wie ein Papageno-Geplapper, und dass daher das Unterlegen eines niedrigkomischen Textes im vorliegenden Falle durchaus nichts „Entsetzen“-Erregendes bietet. Wir haben diese kleinen Schwächen der Hanslick'schen Schrift nur aus dem Grunde hervorgehoben, weil gerade derartige nicht richtige, aber in geistreicher Wendung angebrachte Bemerkungen auf sehr viele, selbst gebildete Leser*) leider grössere Wirkung üben, als die wirklich philosophischen, aus tiefen Forschungen und ernstestem Nachdenken hervorgehende Darlegungen. Zu diesen gehören das Kapitel „Das Musikalisch-Schöne“ und „Form und Inhalt“ der Musik, welche beide unschätzbare Grundlagen für jede künftige musikalische Aesthetik enthalten, die vom Vorhandenen, vom historisch Entwickelten, von der sichtbaren Erscheinung auf die Grundursachen zu schliessen versucht und nicht von vornherein eine nur im Geiste, nicht in der Thatsache bewiesene Grundursache aufstellt, nach welcher alle Erscheinungen sich zu richten haben, wo-

*) Hier ein Beispiel. Der Verfasser hat die Broschüre einem sehr bekannten, ernsten und die Musik hoch verehrenden Schriftsteller geliehen. Als er sie zurückerhielt, fand er hier und da kleine Fragezeichen, die ernstesten Kapitel zeigten noch glatte, also wenig gelesene Blätter. Aber neben einer Stelle stand mit Doppelstrichen und Ausrufungszeichen: „Famos!“ Es war die Stelle: „Das Thier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf“. Ganz richtig. Aber man könnte noch weiter gehen und sagen: Nicht die Nachtigall singt nach, was ihr der Mensch vorpfeift, sondern der Gimpel.

bei denjenigen, welche dies nicht thun, einfach die Existenzberechtigung abgesprochen wird — wenn sie auch nichtsdestoweniger nach wie vor existiren. Obwohl Hanslick's Schrift bereits in sechs Auflagen grosse Verbreitung gefunden hat, so ist ihr dennoch die wahre Würdigung noch nicht voll zu Theil geworden. Man hat aus ihr viel mehr den Stoff zur Polemik gegen die Wagner'schen Theorien geschöpft als die Anweisung zum richtigen Studium der Tonformen. Sie hat also mehr negativ gewirkt, während sie einen grossen Reichthum von Anregungen zu positiver Erkenntniss bietet. Diese ist allerdings nur durch jenes emsige Studium und Nachdenken zu erlangen, welches von vielen Musikern und Musik-Freunden als gefühlsgefährlich betrachtet wird.

Die Schrift erregte bei ihrem Erscheinen grosses Aufsehen, aber, wie eben angedeutet, noch mehr in ihrer Bedeutung als Gegnerin der Zukunftsmusikpartei, als in ihrer ästhetischen, in welcher sie von den Gelehrten allerdings sofort erkannt ward. Vischer, der eine andere Richtung verfolgt, nennt sie § 749 seiner Aesthetik „eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift". Dass es an Entgegnungen nicht fehlte, ist selbstverständlich. Wir können hier nur denjenigen Betrachtung widmen, die von rein wissenschaftlichem, und nicht vom Parteistandpunkte ausgehen; und so haben wir uns, die Zeitungsartikel ganz bei Seite lassend, vorzugsweise mit zwei Schriften zu beschäftigen: „Die Grenzen der Musik und Poesie. Von A. W. Ambros" und „Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr von Dr. F. P. Graf Laurencin".

Ambros war nicht bloss ein tiefer und gelehrter Kenner und Forscher der Musik, wie seine leider unvollendet gebliebene „Geschichte der Musik" beweist, sondern auch ein ausserordentlich vielseitiger und gründlich gebildeter Mann, der als Jüngling sich viel mit Malerei beschäftigt hatte und im Historischen dieser Kunst fast eben so viel Kenntniss besass als in dem der Musik; hiervon geben nach dem Urtheile competenter Richter seine als „Bunte Blätter" gesammelten Aufsätze über bildende Kunst Zeugniss. Er war auch nicht

unbedingter Anhänger der Gefühlstheorie und wusste genau ästhetisches Wohlgefallen vom reinen unbewussten Geniessen zu unterscheiden. Aber als Musiktheoretiker durfte er doch nicht gelten lassen, dass die „Kunst der Seele" Gefühle nicht darstelle, und so schrieb er denn das oben erwähnte Schriftchen, in welchem die richtigsten Bemerkungen mit unhaltbaren abwechseln. Vortrefflich ist (gleich in der Vorrede) die Beschreibung des modernen Musikers gegenüber dem alten: wie dieser Alles genau kannte, was zu seiner Kunst gehörte, sich aber um Anderes wenig kümmerte und in Italien nur Gesang hörte und die Theater sah, weiter nichts, während jener alte und neue Classiker in der Ursprache liest, Geschichte studiert, Operationen des (Hegel'schen) dialektischen Processes noch genauer kennt, als die richtige Art der Beantwortung eines Fugenthemas, in Italien alle plastischen Werke studirt, die Natur bewundert, — und wenn er in seiner Kunst bedenkliche Fehler macht, auf „die Freiheit des Genius" pocht, „es stecken hinter den Donatschnitzern wohl gar tiefsinnige Gedanken". Ebenso richtig sind die Bemerkungen über das Streben der Componisten, die ihren „aussermusikalischen Ideenreichthum in die Musik hineintragen" wollen, „über den denkbarsten Grad der Durchbildung und Verfeinerung", auf welchen alle Zweige der Tonsetzkunst „emporgetrieben" sind, „so dass ein naives naturfrisches Schaffen mitten in diesem Raffinement kaum noch zu denken ist, wogegen die Speculation in musikalischen Effecten (wie in Börsenpapieren) möglich geworden ist" u. s. w. Auch was er bezüglich der von ihm angeführten Worte von Julian Schmidt über die Beethoven'schen Symphonien*) bemerkt, ist in hohem Grade zutreffend, denn sobald man, von der musikalischen Schönheit absehend, eine andere Grundlage als die tönende Stimmung sucht, da „quält" man sich eben „um das Verständniss". Ambros geht von der Ueber-

*) „Bei Beethoven's Symphonien haben wir das Gefühl, es handle sich um etwas ganz Anderes als um den gewöhnlichen Wechsel von Lust und Schmerz, in welchem sich die wortlose Musik sonst bewegt. Wir ahnen den geheimnissvollen Abgrund einer geistigen Welt und quälen uns um das Verständniss. Man hat häufig versucht, sich diese Empfindungen deutlich zu machen, sich die Töne in Worte zu übersetzen."

zeugung aus, dass die Persönlichkeit des Künstlers sich nur durch sein Kunstwerk offenbart, man könnte „Cimabue's Fiesole's, Rafael's, Michel Angelo's geistiges Porträt — ja beinahe ihr leibliches dazu — nach dem Anblicke ihrer Werke mit grosser Bestimmtheit zeichnen“. Das „geistige“ Porträt vielleicht, insofern wir auf die Art des Schaffens, auf die Richtung der Phantasie des Künstlers schliessen können; aber ebenso wenig das leibliche als das sittliche, das „Ethische“, von dem jetzt so viel gesprochen wird. Es ist hier nicht der Ort, nachzuweisen, wie Rafael und Mozart, die Schöpfer der reinsten Werke, sinnlichen Regungen viel zugänglicher waren (namentlich der Maler!) als Michel Angelo und Beethoven, welche zur Excentrizität in der Kunst neigten, der Welt in vielen Dingen entgegentraten und in ihren Werken die Form nach ihrem Gutdünken behandelten — nur angedeutet sei es, damit man nicht zu rasch nach dem Werke den „Charakter“ beurtheile. Und wenn Ambros sagt, die Musik sei „eine künstlerische Erweiterung der Persönlichkeit ihres Schöpfers, daher sein geistiges Ebenbild“, so ist das eine etwas gewagte Behauptung, welche durch die Erfahrung nicht bestätigt ist. Wer etwa in dem sehr behäbig aussehenden Marschner den Componisten des „Hans Heiling“ und des „Vampyr“, aus dem dicken Gesichte Schumann's den Componisten des „Manfred“, aus dem kleinen Manne mit den scharfen Zügen und dem so stark hervortretenden sächsischen Dialekte den Dichter-Componisten des „Lohengrin“ herauserkannte, dem musste eine Divinationsgabe ganz besonderer Art beschieden sein. Einen weiteren Irrthum begeht Ambros, wenn er zuerst die Behauptung aufstellt, „die Musik bringt ganz fertige Stimmungen, sie octroyirt sie gleichsam dem Hörer“ — was bis zu einem gewissen Grade annehmbar wäre — und dann weitergehend gar den Satz aufstellt: „Die Musik kann bis zu Stimmungen von sehr bestimmter Physiognomie gehen“, und deducirt: „Wenn gewisse Vorstellungsreihen Stimmungen von ganz bestimmt eigenthümlicher Färbung hervorzurufen pflegen, und der Musik gelingt es gerade, diese Stimmungen hervorzuufen, so schliessen wir nun von der Stimmung auf diese ganz bestimmten Vorstellungsreihen, und wir

gehen aus demselben Grunde, aus welchem wir unsere Empfindung in die Musik übertrugen, so weit, dass wir sogar auch jene ganz bestimmten Vorstellungsreihen in die Musik hinübertragen". Diese Beweisführung hat etwas von dem, was in der Schullogik mutatio elenchi genannt wird. Ein nicht fest bestimmter, sehr weiter Begriff wird als Vordersatz aufgestellt, dann wird ein besonderer Fall mit jenem Vordersatz in Verbindung gebracht und daraus der Schluss gezogen: Bestimmte Stimmungen entstehen aus gewissen Vorstellungsreihen; diese Musik erregt eine bestimmte Stimmung; also enthält diese Musik eine „gewisse" Vorstellungsreihe. — Mit dieser Beweisführung käme man ja auf das Paradoxon von Eduard Hanslick, dass ein Lotteriegewinnst und eine heitere Musik gleichständen, weil sie ja beide eine freudige Stimmung erregen. Jene „gewissen Vorstellungsreihen" können bei hundert Zuhörern sich auf fünfzig ganz verschiedene Objecte beziehen und doch zur selben Stimmung führen. Nur bei der Programmmusik, welcher die Stimmung durch die Titel quasi vorgeschrieben wird, ist die Vorstellungsreihe derart vorausbestimmt, dass für die Beurtheilung des eigentlich Musikalischen fast kein Raum bleibt. — Seite 65 findet sich der merkwürdige Passus: „Etwas von dieser glückseligen naiven Ungenirtheit des Volksliedes lebte auch in Mozart, dem grössten Vertreter der ‚Musik der Seele'. Es ist vergebliche Arbeit, wenn man in seinen Symphonien nach einem psychologischen Entwickelungsgang sucht. — Die ‚Musik des Geistes', welche sich — wie Beethoven — psychologische Probleme stellt und sich einen festen, innerlich begründeten Plan der zu entwickelnden Stimmungen vorzeichnet, wirkt selbstverständlich mit denselben Mitteln, nur dass sie sich über ihr eigenes Wirken volle Rechenschaft ablegen können will".

Unmittelbar nach diesen Worten beschäftigt sich Ambros mit Berlioz' „Romeo und Julie", um seine Darlegung zu bekräftigen. Es ist also deutlich ausgesprochen, dass Mozart, der „grösste" Musiker der „Seele", nicht zu erreichen vermochte, „was ein viel geringerer Musiker des „Geistes", Berlioz erreichen konnte". Interessant ist es, bei Ambros die Beschreibung der A-moll-Symphonie Mendelssohn's zu lesen: wie der

geistreiche gemüthvolle Gelehrte sich dreht und wendet, um in dem „chromatisch brausenden Sturm", in den „sanfttraurigen feierlichen Marschsätzen", im „heftigen Kampfe der Finale", wo Stellen klingen, „wie das Gebrüll eines jungen Löwen, mit dem ein Ritter kämpft", etwas herauszufinden; „recht altdeutsch dreinschauend, so etwas wie Dornröschen, Aschenputtel oder Schneewittchen" — und wie er all' die englischen und schottischen Anklänge im ersten Satze, im Scherzo und Finale nicht erkennt! Und wie er nun gar die Sonate „les adieux, l'absence et le retour", mit den Briefen an Julia Guicciardi in Verbindung bringt — während der jetzt aufgefundene Originaltitel der Sonate ausdrücklich von der Abreise des Erzherzogs Rudolf, des Schülers und Freundes Beethoven's spricht? Welch ein schlagender Beweis gegen die Theorie von gewissen „Vorstellungsreihen" und „bestimmten Stimmungen"! Wie genau und schön beschreibt Ambros das Scheiden der beiden Liebenden, die Trauer, das Entzücken bei der unvermutheten Heimkehr, wie anscheinend unwiderleglich beweist er das Alles aus der Musik — und wie falsch ist Alles! Wir haben absichtlich viele Stellen aus dem Büchlein genau angeführt, weil es uns darum zu thun war, dem Leser klar darzulegen, wie ein vielseitig gelehrter, gemüthvoller und wohlwollender Mann auf Abwege gerathen kann, wenn er durchaus eine Ansicht vertritt, welche sich nur mit dem Gemüth glauben, nicht aber mit der Wissenschaft feststellen lässt.

In der „Abwehr" des Dr. Grafen Laurencin ist, wie schon der Titel andeutet, neben der wissenschaftlichen Untersuchung auch der polemischen ein bedeutender Raum gegeben. Aber die Schrift verdient doch Beachtung, als ein bedeutendes Zeichen, wie in Parteistreiten auch die Besten den richtigen Pfad verlassen. Der Graf ist ein feinfühlender und wahrhaft begeisterter Musikfreund, ein geistreicher Schriftsteller, der in vielen Zeitschriften treffliche Aufsätze über Musik veröffentlicht hat und — wie der Verfasser aus persönlicher Bekanntschaft versichern darf — eine ungemein liebenswürdige, wohlwollende Natur. Nichtsdestoweniger wirft er in seiner „Abwehr" mit wenig feinen und der Wissenschaft recht fernstehenden Ausdrücken um sich. „Unmündiger Jüng-

ling, analythischer Quälgeist, nichtswürdiges Princip, unwürdiges Zeug, Geisteswüste, Trübsal, Pseudo-Reformer, rastlose Mordsucht am Höchsten und Heiligsten" u. s. w. Erklärte der Graf nicht selbst, dass er dem Centrum der Althegel'schen Partei angehörte, man könnte glauben, er sei bei dem Todfeinde Hegel's, bei Schopenhauer, in die Schule gegangen. Aber Hegel ist dem Grafen „der grösste neue Prophet deutscher Wissenschaft", sein System „ein unerschöpfliches Meer geistiger Anregungen". Dagegen ist nun nichts einzuwenden. Jeder Ueberzeugte schwört auf seinen Meister. Wenn aber ein Mann „vom Centrum der Althegel'schen Partei", welchem Denken, Fühlen, Sein Eins, alle einzelnen Vermögen nur phänomenologische Stufen für verstandesmässiges Erkennen sind, plötzlich mit Phrasen hervortritt, wie „der Verstand, dieser selbstsüchtigste Dämon des Menschen" und „das im Gefühl wurzelnde Leben der Psyche", so darf man wohl solche Ausdrücke mehr den schöngeistigen als den philosophischen beizählen. Doch wir wollen uns zu den rein musikalischen Dingen und deren Behandlung wenden. Dem Grafen Laurencin ist die „Meisterouvertüre zu Spohr's „Jessonda", eine spiegelbildliche Darstellung der in der Oper theils angedeuteten, theils durchgeführten Gefühlsstimmungen". Sehr viele Musiker, selbst wärmste Anhänger der Theorie von der Gefühlsdarstellung werden in dem Allegro der Ouverture und besonders in dem Mittelthema nur ein ziemlich unbedeutendes, sehr leicht geformtes Tonstück finden, besser gearbeitet, aber weder in Rhythmus noch in Melodie viel bedeutender als manche Rossini'sche Ouvertüre. Spohr ist aber dem Grafen „gerade nach dem subjectivsten Momente alles Tönens hin" (nämlich nach dem der Gefühlsdarstellung) „wohl der überschwänglichste Bildner, den es je gegeben". Ihm sind ferner schöne Recitative „die höchste, vollkommenste Musik, weil ebenso spiegelbildlich wahr als schön für den ganzen inneren und äusseren Menschen", und er kann nicht umhin, diese Tonform für das Ideal ihrer Genossinnen, für die Stätte ursprünglichster und vollkommenster Musik zu erklären. Die grossen Componisten charakterisirt Graf Laurencin folgendermassen: „Wer aus den Spohr'schen Klängen im Ganzen wie im Einzelnen nicht den vom tiefen Seelenschmerze

und von sehnsüchtigem Drängen nach Linderung desselben erfüllten Tonmenschen (?!!) erkannt hat" — u. s. w.

Nun lese Jemand Spohr's Selbstbiographie, erfreue sich an der wahrhaft grossartig einfachen Gestalt dieses Kernmenschen, der so durch und durch mit sich eins war, und dann suche er den von Seelenschmerz erfüllten „Tonmenschen", der wieder ein paar Seiten später ein „tönender Tibull oder Ernst Schulze" genannt wird! Schumann ist der „feuertrunkene Herold des seelenhaften Tönens". In Mendelssohn waltet eine geistige Doppelnatur, die „tiefreligiöse" und „die romantisch-mystische Tonseele" (so spricht der Todfeind der Seelentheorie). Das Stärkste jedoch ist, wenn Beethoven, der Mann, der das Violinconcert, und das Clavierconcert in Es, die Sonaten Op. 53 und 106, die Eroica, die C-moll- und die neunte Symphonie, das Cis-moll- und A-moll-Quartett, die Missa solemnis geschaffen hat, ein „in Töne übersetzter Jean Paul" genannt wird! — Man muss sich erinnern, dass unser Autor ein wahrhaft tiefgebildeter und begeisterter Musikfreund ist, um solche Ueberschwenglichkeiten und Vergleiche zu ertragen.

Aus den Gegenschriften von Ambros und Laurencin wird der Leser beiläufig die Grundlagen der Polemik gegen Hanslick ermessen können. Dass fast alle Musikgelehrten, besonders aber Biographen wie Marx, Chrysander, Gervinus (in seinem Buche „Händel und Shakespeare") die von ihm zuerst aufgestellte Grundlage der formalen Musik-Aesthetik auf das Heftigste angriffen, und an der Gefühlstheorie festhielten, ist leicht erklärlich. Wir werden ihren Schriften später eine Besprechung widmen. Jetzt müssen wir uns noch mit den rein ästhetischen Werken beschäftigen.





Capitel VIII.

Vischer, Karl Köstlin, Carrière, Lazarus, Helmholtz, M. Hauptmann, Krüger, Marx, H. A. Köstlin.

Keine allgemeine Aesthetik bietet eine so umfassende, eingehende und streng systematische Besprechung der Musik, wie die von Fr. Vischer; sie widmet ihr einen starken Band von 380 enggedruckten Seiten. Zwar ist Alles, was die einzelnen Momente behandelt, nach Vischer's eigenem Geständnisse von Professor Karl Köstlin*) in Tübingen geschrieben; aber die Grundlage, den 75 Seiten zählenden Abschnitt „das Wesen der Musik" hat Vischer ganz allein verfasst. Das Werk ist nur dem ernsten und geduldigen Leser zugänglich, der die schwerfälligen, viele Gedanken übereinander häufenden Perioden nicht scheut und sich zurechtlegt, auch so viel eigenes fertiges Urtheil mitbringt, dass er über den vielen vortrefflichen Eigenschaften manche Irrthümer nicht übersieht. Aber es ist ein unerschöpflicher Born der Belehrung und Anregung. Vischer-Köstlin geht von dem Grundsatze aus, dass die Musik Ge-

*) Nicht zu verwechseln mit Dr. Heinrich Adolf Köstlin, der ebenfalls viel über Musik geschrieben hat und von dem noch die Rede sein wird.

fühle ausspreche; das Gefühl ist ihm „Urheber der sich nunmehr (d. h. nach den bildenden Künsten) eröffnenden Kunstform“. Er sagt sogar: „Ein Tonstück darf die Empfindung nicht bloss andeuten, sondern soll sie musikalisch geradezu zeichnen und malen, es soll den Charakter der Empfindungsbewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrschende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hierzu und zu nichts Anderem giebt es Musik und ist die Musik fähig —; wenn diese Einheit da ist, wenn sie dem Tonstück einheitlichen Charakter und Rhythmus giebt, so ist es eben damit verständlich und gefällig, auch wenn man nicht weiss, was gemeint ist“ etc. Die Worte „Charakter der Empfindungsbewegung“ erscheinen auf den ersten Blick leichter zu erklären als bei näherer Prüfung. Denn wer bestimmt die „Empfindungsbewegung“ und deren „Charakter“ so genau, dass dieser musikalisch gezeichnet und gemalt werden kann? Und wer will beweisen, dass in irgend einem Tonwerke der „Charakter“ dieser oder jener „Empfindungsbewegung“ „genau“ gezeichnet und gemalt sei? Wie bewegt sich denn die Empfindung der Liebe, der Sehnsucht — der Schmerz, die Freude? — Man darf nicht etwa einwerfen, dass wir das Wort „Empfindung“ anwenden, wo nur der Ausdruck „Gefühl“ berechtigt ist; denn Vischer selbst sagt ausdrücklich § 747: „Vermöge innerer Nothwendigkeit besteht im Leben der Phantasie eine besondere Form, worin dieselbe mit ihrem ganzen Wesen sich auf den Standpunkt des Momentes der Empfindung stellt und bloss innerhalb derselben bildet“, und bemerkt dann weiter: „Die Sprache bezeichnet unbestritten auch rein sinnliche Erregungen als Gefühle, und umgekehrt wendet sie mit solcher Bestimmtheit das Wort Empfindung im intensiven, geistigen Sinne an“, dass er sich „schon in § 404“, der von bildender, empfindender*)

*) Diese „empfindende Phantasie“ gestaltet „im Elemente des Hörbaren“. Hier ist die Musik vorgezeichnet, ihr Stoff ist der „empfindende Mensch“, und je mehr eine Sphäre des Stoffs Erregungen des innersten Lebens mit sich führt, um desto willkommener muss sie ihr sein. Zu diesen Erregungen rechnet Vischer auch die „Freundschaft“. Diese hat meines Wissens nur ein einziger Musiker als Vorwurf für ein Tonwerk gewählt und zwar Kalkbrenner! Er hat ein Rondo „Gage d'amitié“ geschrieben.

und dichtender Phantasie handelt, der psychologischen „Schulordnung" nicht bequemen konnte.

Trotz dieser genauen Erklärung des grossen Aesthetikers können wir nicht umhin, seine Ansicht als nicht ganz richtig zu bezeichnen. Einzelne Andeutungen in den Hauptabschnitten lassen erkennen, dass er selbst nicht so ganz überzeugt ist von dem Grundsatze des musikalischen Zeichnens und Malens der Empfindungsbewegungen. So z. B. meint er (Seite 817). dass der Musiker ein Sujet vom Dichter erhält; eine Stimmung ist ihm von diesem im Liede, Operntexte vorempfunden, also objectiv gegeben. Aber dies ist ein unendlich loseres Verhältniss als ein Stofftausch anderer Künste Denn der Musiker übersetzt den Stoff „in eine absolut neue Form", die mit dem Inhalt, welchen ihr die Poesie leiht, „nicht in ein direct congruentes Verhältniss tritt". Wie steht es aber mit dem so bestimmten Zeichnen und Malen einer Empfindungsbewegung, wenn der Musiker eine solche vom Dichter vorempfundene in eine „absolut neue Form" bringt, die im losesten Verhältniss zum gegebenen Stoff steht? Wie soll der Widerspruch gelöst werden, wenn einerseits (S. 829) von der Vocalmusik feststeht: „Je strenger an den Text gebunden, je mehr declamatorisch, um desto weniger echt musikalische Schönheit, je reiner entwickelte Musik, desto losere Abweichung vom Texte", und wenn dann (S. 983) doch wieder gesagt wird, die Vocalmusik sei in gewissem Sinne doch die wahre eigentliche Musik? Dies wird unter Anderem in folgender Weise argumentirt: „So tief nun auch die Instrumentalmusik durch Reichthum, Grossartigkeit u. s. w. ergreifen und staunenmachen mag, sie geht doch über das unterscheidende, specifische Wesen der Musik auch schon hinaus, sie ist phantasievolle Poesie, die sich in freiem Gedankenfluge über den einfachen Gefühlsausdruck erhebt,*) sie ist Malerei, die ihn mit mannigfaltigsten Klangfarben umgiebt, sie ist Zeichnung, die ihn ausschmückt mit einem verschlungenen Gewebe von Figurationen,**) deren wechselnde Formen bereits der Phantasie der inneren Anschauung über-

*) Uns dünkt, das wäre eben das specifische Wesen der Musik.
**) Ganz richtig! Wieder etwas specifisch Musikalisches!

haupt,*) nicht mehr bloss der empfindenden Phantasie als solche oder der Empfindung selber entsprechen. Weil somit hier die Musik über ihren specifischen Charakter hinaus sich erweitert und zugleich Phantasie-Kunst, allgemeine Kunst wird ... so macht sich am Ende gebieterisch die Rückkehr zu bestimmtem Gefühlsausdruck geltend ... von der Instrumentalmusik müssen wir schliesslich entweder hinweg zur concreteren Kunst der reinen Phantasie, zur Dichtkunst, zu deren Einleitung und Begleitung (?) sie eben darum sich so vortrefflich eignet, oder wir müssen zurück zum Gesange, der uns zur ursprünglichen Heimath der Musik, zum unmittelbar klaren Erfindungsergusse zurückführt." Es ist bedenklich für eine Kunst, wenn sie erst durch ihre Vereinigung mit einer anderen zu ihrer specifischen Wesenheit gelangen kann, und ich glaube, Vischer-Köstlin befindet sich hier in einem Irrthume, so schön er auch seine Ansicht dargelegt hat. Was das Buch noch über die Einzelmomente, dann über Instrumentation und Form der musikalischen Kunstwerke sagt, bietet überall höchst Werthvolles und Belehrendes, wenn auch manches mehr ideell gedacht als der Fachkenntniss und Erfahrung gegenüber haltbar erscheinen mag.

Köstlin, der eigentliche Verfasser des grösseren Theiles der von Vischer veröffentlichten Musikästhetik, hat unter seinem eigenen Namen eine umfangreiche Aesthetik herausgegeben und selbstverständlich auch der Tonkunst einen längeren Abschnitt gewidmet. Schon die Ueberschrift „Das Sichvernehmenlassen der Natur oder die Welt des Tones" zeigt an, welche unermessliche Bedeutung er der rein elementaren Erscheinung und Wirkung des Tones zuerkennt. „Der Ton ist Lebenszeichen, darin ist alle seine Herrlichkeit, alles Glück, das aus ihm strömt, begriffen. Darin kann nichts mit ihm sich messen im Himmel und auf Erden." Mit diesem Passus beginnt eine Beschreibung all' der Wonnen, welche drei Seiten lang (523 bis 525) an Ueberschwänglichkeit Alles hinter sich lässt, was die excentrischsten Romantiker, was selbst Wagner und seine Schule vorgebracht haben. Eine wissenschaftliche Begründung für ästhetische Lehren wird

*) Wieder specifisch Musikalisches!

man freilich vergebens suchen in einem Satze wie: „Der hörende Mensch wird ergriffen, er wird zum willenlosen Instrumente, auf welchem die Töne ihr Spiel treiben, er ist ihnen dahingegeben, weiss ihnen nicht zu widerstehen, er wird von ihnen, je nachdem sie sich gestalten, bald beängstigt und erschreckt, bald aufgeregt und in Wuth (!!) gebracht, bald erweicht und gerührt, bald in süsses Schwelgen dahingeschmolzen (!!!), und sie regen nicht, wie die Wahrnehmungen des Auges, das selbstthätige Streben nach Unterscheidung und Klarheit an, auf welchem die Entwickelung der Intelligenz des Menschen beruht, sie stürmen in uns ein, ohne dass wir auch nur die Mühe der Oeffnung des Sinnorganes hätten wie beim Sehen, und sie fliessen und taumeln an uns vorüber, ohne uns Stand zu halten und dadurch zu deutlicherem Auffassen uns aufzufordern. Aber diese Passivität, wenn auch weniger intelligent und intelligent machend, ist schliesslich doch ein Höheres“ u. s. w.

In einem wissenschaftlichen Werke mag eine solche Darlegung befremdend erscheinen; sie erklärt uns aber die einige Jahre später von demselben Verfasser veröffentlichte Schrift über Wagner's „Ring des Nibelungen“, in welcher auch eine Menge Dinge vorkommen, welche mit dem Kunstwerke gar wenig zusammenhängen — wir werden noch davon sprechen. Köstlin widmet dem „Consonantengeräusch“ und „Vocalklängen“ eine besondere Besprechung. Da ist „zuerst das unvermengt entströmende, volle, breite, offene, klare, kraftreiche, mannhafte A;*) sodann das engere, kraftärmere, bescheidenere, philiströse (!!), freundliche E“. In den Diphthongen ist ihm „das kräftig heraustönende und ebenso exquisit fein zugespitzte Ö, das noch feiner zugedüftelte (!!!), künstlich pretiöse (!!!), aber auch zart sentimentale Ü“.**) Neben solchen Aeusserungen kann die nicht mehr verwunderlich erscheinen, dass der Componist „Licht nicht darstellen, sondern nur musikalisch malen könne“, — Möge jedoch Niemand durch die hier angeführten Sätze über Musik sich zu einem voreiligen

*) Bekanntlich ist „A“ das Erste, was Kinder aussprechen!

**) Welche künstlich pretiöse Sentimentalität des Ü in: Lüge, Grübeln, Bügel, Spülen, Küren, Üben, Brüllen, Kühe, Übung, Bürste, Schüren u. s. w. in infinitum!

Urtheile über das ganze Werk Köstlin's verleiten lassen! Es bietet manches dankenswerthe namentlich in den Abschnitten über das ästhetische Leben. Hier begegnet man in jeder Zeile den geistreichsten und treffendsten Bemerkungen. Aber Irrthümer und Sonderbarkeiten sind eben unvermeidlich, wenn man eine ganze Kunst aus dem Gemüth heraus deduciren und nicht die Entstehung der Form, nicht die Thätigkeit des Geistes, nicht die Vorstellung der Schönheit in der Tonkunst, nicht die Gesetze dieser Kunst zuerst und dann die Wirkung auf das Gemüth genau prüfen will. Auch in der Musikästhetik bewährt sich das strenge Wort Goethe's: die Deutschen sollten dreissig Jahre lang das Wort Gemüth nicht aussprechen dürfen, dann könnte nach und nach Gemüth sich wieder erzeugen.

Die „Aesthetik" von Moritz Carriere polemisirt in manchen Punkten gegen Vischer, aber in Bezug auf Musik steht sie mit diesem und Köstlin auf dem Standpunkte des Gemüths; ja sie geht fast noch weiter, betrachtet die Musik als eine Art von Offenbarung: „Sie erfasst die Idee als das Princip des Werdens und enthüllt darum in der Zeitfolge der Entwickelung das eine sich entfaltende Sein; sie offenbart das Entwickelungsgesetz des Lebens, wie es alle Dinge beherrscht und das Besondere, wie es innerhalb dieses Gesetzes sich regt und verwirklicht. Sie giebt das Bild der von einem Mittelpunkt aus sich entfaltenden, im Kampfe sich versöhnenden, zum Ganzen sich formenden Kräfte der Natur wie des Geistes" u. s. w.

Wenn nun Carriere in seiner Aesthetik von der Musik in einer Weise spricht, welche eine wissenschaftliche Behandlung ihrer Kunstformen und -Gesetze fast als überflüssig erscheinen lässt, so ist ihm andererseits die Musikwelt doch zu grösstem Danke verpflichtet, dass er zuerst den Zusammenhang der Tonformen (wie sie der musikalische Geist gebildet hat) mit den Zeitideen in klarer Sprache dargelegt hat. Er hat vielleicht auch hier öfters seiner Phantasie mehr freien Flug gegönnt, als die geschichtliche Forschung eigentlich erlaubte,*) jedoch auch eine Fülle geistreichster

*) „Wie das Volksepos, sieht Händel im Menschengeschlecht das Wal-

und belehrender Hinweise geboten und eine tiefe Kenntniss der Musikgeschichte und -Litteratur bekundet, die von warmer Liebe, gründlichem Studium und Verständnisse zeugt.

Wir haben hier noch der interessanten Betrachtungen zu gedenken, welche Prof. Dr. Lazarus in seinem „Leben der Seele" der Musik widmet. Die psychologischen Prüfungen der Wirkungen sind besonders werthvoll. Professor Lazarus steht in den Grundlagen seiner Betrachtungen auf dem Standpunkte der formalen Aesthetik, räumt aber dem Gefühlsleben eine bedeutende Mitwirkung ein. Er giebt zuerst Erläuterungen der Beziehungen des gesammten Seelenlebens zum musikalischen Geiste; wie in der concreten Gestaltung der musikalischen Formen, die klingenden Tonreihen, in welchen diese Formen erscheinen, als gewisse Thätigkeiten erscheinen und gewisse Eigenschaften besitzen, durch welche sie eben diese Thätigkeiten und Eigenschaften repräsentiren und bewirken, dass sie in der Seele des Zuhörers sich gleichsam wiederholen. Solche Thätigkeiten und Beschaffenheiten der Tonreihen sind z. B. „Rauschen, Wogen, Steigen, Fallen, Eilen, Hemmen, Sehnen, Locken (?), Kosen, Scherzen; stark, milde, streng (?), zart, plötzlich, gemach" etc. Wir möchten noch hinzufügen, dass der jähe Wechsel der Uebergänge und der dynami-

---

ten Gottes, die sittliche Weltordnung." Wo die Ilias oder das Nibelungenlied eine sittliche Weltordnung darstellen, dürfte sehr schwer darzulegen sein, und ich mache mich anheischig, für eine Stelle, aus der sich dergleichen herauslesen liesse, zehn andere anzuführen, welche das Gegentheil, das reine Machtwalten der Götter oder der menschlichen Leidenschaften, ganz deutlich darstellen. Händel war ein frommer und edler Mann, aber vor Allem ein unendlich grosser Musiker und eine Kraftnatur, daher konnte ihm ebenso gut das „Alexanderfest" gelingen als „Israel" und „Messias". Darum hat er, so lange er weltliche Opern für die englische Aristokratie schrieb, ebenso wunderbare Arien geschaffen als später, da die Verhältnisse ihn bewogen, sich zum Oratorium zu wenden und ihn erst über seine eigentliche Mission klar werden liessen. Ueber die „sittliche Weltordnung" nachzudenken, fehlte ihm die Zeit bei seiner riesenhaften Thätigkeit. Es muss hier festgestellt werden: Der grosse Künstler ist immer nur der — meistens unbewusste — edelste Vertreter der edelsten Zeitideen, nicht deren Schöpfer. Er ist der Prophet, der da verkündiget, nicht aber die Zukunft schafft. Die weitere Darlegung dieser Wahrheit gehört in das Bereich einer anderen Forschung als der rein ästhetischen, wir werden dieselbe später in einer eigenen Studie unternehmen; hier mussten wir nur andeutungsweise zu Werke gehen.

schen Entfaltungen, die Anwendung gewisser scharftönender Instrumente im Hörer eine nervöse Erregung erzeugen kann, durch welche den Vorstellungen die Schwelle des Bewusstseins weit geöffnet wird. Es ist nicht jedem Componisten gegönnt, einen solchen jähen Wechsel und solche Tonstellungen in seinen Werken zu schaffen, welche eine derartige anhaltende, d. h. mit gewissen ästhetischen Anregungen und Anschauungen vermischte Aufregung erzeugen können. Ganz richtig sagt Lazarus von der Musik, ihr Inhalt seien Tönreihen und Tonverhältnisse, welche durch ihre Form schön sind, aber durch ihre Individualität gemäss ihrer Verwandtschaft mit physischen und psychischen Erscheinungen eine Beziehung auf Ideen und das Gesammtleben der Seele gestatten.*)

Die angeführte Studie bietet noch die eigenthümliche Erscheinung, dass die rein elementare, von der Kunstanschauung entfernt liegende Wirkung gleichsam als ein Vorzug der Musik dargestellt wird. Hören wir Lazarus' eigene Worte. Nachdem er von den „wunderbaren Wirkungen des blossen Kuhreigens, eines Glockengeläutes, eines Waldhornes, eines Jodlers, oder der schlichtesten Weise eines Volksliedes“ gesprochen, deren Wirkung „sicherlich nicht in der Anschauung der Tonschönheit“ besteht, sondern in der Erregung gewisser Seelenstimmungen, theils auf dem Grunde rein physiologischer Einflüsse, theils durch die Mitwirkung von hervorgerufenen Erinnerungen, sagt er: „Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass selbst bei ausgeführter kunstvoller Musik die Wirkung derselben auf den Laien vorwiegend eine solche elementare sein wird; nur dass die grösseren Tonreihen und schöneren Tonformen schon durch die blosse geordnete Ansammlung der elementar erregten Stimmungen eine nicht immer grössere, aber stets edlere und reinere Wirkung ausüben. Für den Musikverständigen und theilweise auch für den Laien kommt dann die geistige Freude an der Tonanschauung als solcher noch hinzu; die inneren musikalischen Beziehungen der Composition, ihre melodischen und harmonischen Schön-

*) Das ist die Grundlage der formalen Aesthetik, welche Lazarus erweitert.

heiten und Eigenthümlichkeiten, mit einem Worte: der musikalischgeistige Gehalt gewährt ihm einen freien und lichtvollen Genuss an der reinen Anschauung der Töne. Allein jene rein elementare Wirkung der Musik ist gewiss auch bei Fachmännern immer noch sehr bedeutend, und diese geistige und künstlerische bei den allermeisten Laien gewiss nur sehr gering. Sollte die Anschauung des Schönen in den Tonverhältnissen die wesentliche Wirkung der Musik ausmachen, so würden Laien, bei ihrem durchaus mangelhaftem Einblick in dieselbe, niemals eine so deutliche und entschiedene Wirkung an sich erfahren können. Wenn nur derjenige, welcher die eben unvergessliche, bestimmte Anschauung dieses Tonstükkes mit sich nimmt, es gehört und genossen hätte: wie Viele von einem ganzen Concertpublikum hätten es dann gehört?"

Diese letzte Bemerkung ist richtig; aber wenn wir bei einem Quartett von Beethoven oder bei einer Messe von Bach der elementaren Wirkung der Musik einen so grossen Antheil an dem Gesammteindruck zuerkennen müssen, wenn eben die Stimmungen, wie sie durch nervöse Erregung entstehen, welche wieder allerlei Vorstellungen hervorruft, das Hauptmoment dieses Eindruckes bilden, nicht die geistige Freude an der Anschauung — wie steht es da mit der ethischen Bedeutung? Und wie steht es da mit dem Urtheil über das Urtheil eines Publikums solchen Kunstwerken gegenüber? Hat der Unbefangene nicht das Recht, zu behaupten, dass der Enthusiasmus der Mehrzahl mehr ein zur Schau getragener als ein wahrhafter sei und dass die Musik sehr vielen Menschen so theuer sei, weil sie rasch über das bewusste Denken zur unbewussten, unklaren Gefühlsschwelgerei führt? Dürfen wir nicht behaupten, dass mit dem Ueberhandnehmen der Vorliebe für Musik die tragische Dichtkunst, diese eigentlich höchste Kunst, immer mehr in den Hintergrund tritt, dass der Antheil des Menschen an der dichterischen Darstellung des Schicksals sich immer mehr vermindert, und dass weniger der geistige Genuss als die Erregung angestrebt wird?

Ein seltsames Büchlein, über das wir aber nicht stillschweigen dürfen, weil es einen bedeutsamen Beweis für die Irrungen bietet, welche das Vermischen der Tonkunst mit allerhand Zeitneigungen herbeiführt, ist die Broschüre von

Professor Karl Köstlin über den „Ring des Nibelungen“,*) worin die künstlerische Nothwendigkeit dieses Tondramas dargelegt werden soll. Man vergisst manchmal ganz, dass es sich um ein Kunstwerk handelt und glaubt irgend eine staatssocialistische Schrift zu lesen. Professor Köstlin legt die Grundlage des Bayreuther Festspieles folgendermassen dar: „Die bisherige Entwickelung der Weltgeschichte hat sich noch nicht (seit 6000 Jahren, nach kürzester Zeitrechnung) in Harmonie zu setzen vermocht mit der menschlichen Natur (also liegt die menschliche Natur ausserhalb der Weltgeschichte, diese ist von anderen Wesen als den Menschen entwickelt worden!); sie (die Entwickelung!) hat bis jetzt nur darauf hingearbeitet, eine äusserliche Ordnung der menschlichen Dinge zu schaffen, eine Ordnung, welche immerhin dem allgemeinen Wohle dienen will, diesen Zweck aber nur erreicht durch ein System gewaltsam-künstlicher Beschränkungen der freien Natur des Menschen, durch eine gewaltsam-künstliche Organisation des Gesammtlebens, welche Grösse, sei nun, wie sie wolle, Staat, Kirche oder sonst etwas, der menschlichen Natur vielmehr feindlich als freundlich entgegentritt und das menschliche Leben in ganz andere Bahnen leitet, als diejenigen sind, welche ihm die Natur eigentlich angewiesen hat. Wie sollte es eigentlich sein? (Die Worte sind in der Broschüre mit gesperrter Schrift gedruckt!) Der Mensch sollte sich auf Erden frei regen und bewegen können, er sollte ungehindert anstreben und erreichen können, was ihm äusseres und insbesondere was ihm inneres Bedürfniss ist, wozu Neigung der Natur ihn treibt, was er von Natur ersehnt und liebt u. s. w.“ Dann heisst es: „Wir sehen auch nicht rein menschliche Interessen vor allen anderen gepflegt und gehegt, sondern alle die gemachten und künstlichen Interessen der Cultur; um diese Dinge, als da sind gegenseitiges Sichübertreffen in Besitz, Macht, Herrschaft, Gewalt, Ehre, um diese Dinge, welche die Natur nicht kannte, drehen sich die Begierden und Leidenschaften, strei-

---

*) Der Titel der Schrift ist: „Richard Wagner's Tondrama: Der Ring des Nibelungen, seine Idee, Handlung und musikalische Composition, dargestellt von Karl Köstlin, Professor der Aesthetik an der Universität Tübingen“.

ten sich die Stände und Parteien, bekriegen sich die Völker, obwohl aus diesen Dingen keine Freude, kein Wohlsein, keine Glückseligkeit entspringen kann." Was dies Alles mit dem Kunstwerk zu schaffen hat, mag dem eigenen Ermessen des Lesers anheimgestellt bleiben.

Ueber denselben Gegenstand, aber von rein ästhetischem Standpunkte, hat Dr. Ottokar Hostinsky eine Broschüre veröffentlicht: „Das musikalisch Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik"; ein Versuch Wagner's Werke und Theorien mit der Herbart-Zimmermann'schen Schule in einige Beziehung zu bringen, geistreich, oft sehr interessant geschrieben, aber selbstverständlich ohne irgend ein feststehendes Ergebniss.

Unsere Studie ist der Prüfung musik-ästhetischer Lehrsätze und Anschauungen gewidmet; sie darf sich also nur mit dem Theile des grossartigen Werkes von Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen" beschäftigen, welcher zu solchen Lehrsätzen und Anschauungen in irgendwelcher Beziehung steht. Die Darlegung der geschichtlichen Entwickelung der homophonen, polyphonen und der harmonischen Musik, wie jede dieser Stilgattungen aus der Wechselwirkung der Zeitideen und -Bedürfnisse und der künstlerischen Thätigkeiten hervorgegangen ist, bietet einen Schatz interessanter Betrachtungen; die über den Gesang in der griechischen Tragödie können nicht genug der Beherzigung empfohlen werden; sie beweisen am besten, wie der in neuester Zeit so sehr emsig betriebenen Forschung nach altgriechischer Musik eine sehr achtbare archäologische Bedeutung, aber niemals eine ästhetische zuerkannt werden muss, eine solche, welche auf die künstlerischen Bestrebungen und auf das künstlerische Urtheil unserer Zeit Einfluss üben könne.*) Ebenso bedeutend ist der Abschnitt über „die unbewusste Gesetzmässigkeit der Kunstwerke"; der grosse Gelehrte weist nach, wie die Schönheit an Gesetze und Regeln

*) Was Helmholtz über die Entstehung der verschiedenen Baustile sagt, möge der Leser mit der Ansicht Taine's in dessen „Philosophie de l'art" (S. 116 ff.) vergleichen, die in höchst interessanter Weise einen anderen Weg der Entwickelung darlegt.

gebunden sei, die von der menschlichen Natur abhängen, die aber nicht vom bewussten Verstande gegeben und auch weder dem schaffend-thätigen Künstler noch dem passiv empfangend-geniessenden Beschauer oder Hörer bewusst sind. „Und doch," sagt er weiter, „verlangen wir von jedem Kunstwerke Vernunftmässigkeit, indem wir uns den Genuss und das Interesse durch Aufspürung der Zweckmässigkeit des Zusammenhangs und Gleichgewichts aller seiner einzelnen Theile zu erhöhen suchen. Wir betrachten es als Hauptkennzeichen eines grossen Kunstwerkes, dass wir durch eingehendere Betrachtung immer mehr und mehr Vernunftmässigkeit im Einzelnen finden, je öfter wir es an uns vorübergehen lassen und je mehr wir darüber nachdenken." Nach einer Reihe von Betrachtungen über die Grundlagen aller höheren Kunstanschauung und der damit verbundenen „moralischen Erhebung und der gefühlsseligen Befriedigung" wird die „wesentliche Bedingung hervorgehoben", dass der ganze Umfang der Gesetzmässigkeit und Zweckmässigkeit eines Kunstwerkes nicht durch bewusstes Verständniss gefasst werden könne. „Eben durch den Theil seiner Vernunftmässigkeit, welcher nicht Gegenstand bewussten Verständnisses wird, behält das Kunstwerk für uns das Erhebende und Befriedigende, von ihm hängen die höchsten Wirkungen künstlerischer Schönheit ab, nicht von dem Theile, den wir vollständig analysiren können." In dieser Aeusserung liegt ein höchst werthvoller Beitrag für jede künftige Musikästhetik. Nur gegenüber einem einzigen, aber wichtigen Satze erlauben wir uns eine Bemerkung. Helmholtz sagt, dass das bewusste Verständniss der Vernunftmässigkeit in einem Kunstwerke weder für die Erfindung noch für das Gefühl des Schönen nöthig ist, „denn in dem unmittelbaren Urtheil des künstlerisch gebildeten Geschmacks wird ohne alle kritische Ueberlegung das ästhetisch Schöne als solches anerkannt, es wird ausgesagt, dass es gefalle oder nicht gefalle, ohne es mit einem Gesetze oder Begriffe zu vergleichen." Dass für die „Erfindung", das heisst für den schaffenden Künstler, das „bewusste Verständniss" nicht nöthig ist, steht fest; ja, man könnte behaupten, es wäre eher ein Hinderniss; denn je mehr er den Gesetzen folgen will, um so we-

niger kann er unbeirrt schaffen. Anders aber verhält es sich mit dem Urtheil. Der „künstlerisch gebildete Geschmack", auf den Helmholtz hinweist, ist ja ein Product natürlichen Schönheitssinnes und der Bildung, das heisst des Bewusstseins der Gesetze, das zu gleicher Zeit erfasst und auffasst. Das Helmholtz'sche Werk wird für Jeden, der nicht den einseitigen doctrinären Standpunkt einnimmt und Alles, was nicht direct in seinen Systemrahmen passt, geringschätzig betrachtet, eine reiche Fundgrube sein. Dass es jedoch trotz aller grossen Vorzüge einen dauernden Einfluss auf die allgemeinen ästhetischen Anschauungen ausüben wird, kann bezweifelt werden. Die Gefühlstheorie hat in neuester Zeit in Norddeutschland wieder weites Feld gewonnen und ist in ein Bündniss mit der Theologie getreten. Viele Anzeichen deuten dahin, dass in Bälde nicht der religiöse Glaube an eine unvergängliche, unnennbare höchste Macht, sondern, und in höherem Grade, der kirchliche Formglaube in die Frage von der Auffassung und dem Verständniss grosser kirchlicher Tonwerke mit hineingezogen werden wird. Die Wissenschaft und die Kunst werden dann einen neuen Kanon erhalten, nach diesem wird nicht das Kunstwerk als solches beurtheilt, sondern zuerst die ihm zu Grunde liegende Gesinnung, für welche selbstverständlich auch die gehörigen Vorschriften gegeben werden; folgerichtig muss dann auch das Recht der Beurtheilung solchen Vorbedingungen unterworfen werden. Wir wollen jedoch mit Bestimmtheit hoffen, dass der wahre Glaube gegenüber der Heuchelei und die Wissenschaft gegenüber dem Schönrednerthum ihr Recht vertheidigen und behaupten wird.

Wir wenden uns nunmehr von den Werken, welche die Tonkunst nur neben den anderen Künsten besprochen haben, oder, wie das Helmholtz'sche, wissenschaftliche Fragen erörterten, welche der Aesthetik ferner liegen, zu denen, welche sich ausschliesslich mit der Musik als Kunst, mit deren Disciplinen und mit der Musikästhetik beschäftigen. Hier ist vor Allen Hauptmann's „die Natur der Harmonik und Metrik" zu nennen, eine der schönsten Gaben der Musikwissenschaft; das Werk eines edlen Künstlers, der mit bedeutender schöpferischer Begabung das reinste Gemüth und eine sel-

tene gründliche und umfassende Bildung verband, ein Werk, das von den bedeutendsten Physikern wie Helmholtz u. A. ebenso hoch geschätzt wird, wie von den Fachmusikern. Was darin von der Entwicklung der Harmonik von den Beziehungen der Metrik zur Bildung der Tonformen gesagt ist, wird selbst denen, die sich nicht zu Allem verstehen können, immer ein Quell dankenswerther Belehrung sein. Doch nicht dieser theoretische Theil ist es, mit dem wir hier zu thun haben, sondern die ästhetischen Betrachtungen, welche der edle Künstler an seine Theorien und Forschungen knüpft. Da begegnet man denn mancherlei apodiktisch ausgesprochenen Irrthümern; Irrthümer eines edlen Gemüthes, aber darum nicht weniger von der Wahrheit und Erfahrung entfernt.

„Die Musik ist in ihrem Ausdruck allgemein verständlich. Sie ist es nicht für den Musiker allein, sie ist es für den menschlichen Gemeinsinn. Auch ist die Musik nicht von grundverschiedener Beschaffenheit im Volksliede und in der Bach'schen Fuge oder Beethoven'schen Symphonie. Wenn der Inhalt des complicirteren Kunstwerkes sein Verständniss erschweren kann, so sind es doch immer dieselben im Einzelnen allgemein verständlichen Ausdrucksmittel, durch welche das grösste wie das kleinste Musikstück zu uns spricht, in einer Sprache sich uns mittheilt, zu der wir die Worte und die Grammatik nicht erst zu lernen nöthig haben. Der Dreiklang ist für jedes Ohr eine Consonanz; die Dissonanz bedarf für den Nichtmusiker, wie für den Musiker der Auflösung (?); die Dissonanz ist für jedes Ohr etwas Sinnloses. Was musikalisch unzulässig ist, das ist es nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem, dem Musiker vom Menschen gegebenen, natürlichen Gesetze zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruche ist. Der musikalische Fehler ist ein logischer, ein Fehler für den allgemeinen Menschensinn, nicht für einen musikalischen Sinn insbesondere."

„Nicht das In-sich-sein oder todte Verharren in der Ruhe und nicht das Ausser-sich-sein in der Bewegung ist Ton, sondern das Zu-sich-kommen".

Ueber das Verhältniss der Musik zur Poesie und deren Verbindung: „Matheson hat sich anheischig gemacht, einen Thorzettel zu komponiren. Dem Inhalte eines Thor- oder Speisezettels würde aber der musikalische Ausdruck wenig genügen. Es könnte sich allenfalls die Freude an bekannten Namen in ersterem, und an Leibgerichten in letzterem musikalisch aussprechen lassen. Die Rede aber nach ihrem Wortausdrucke zu betonen, sie in ihren Einzelmomenten zu nüanciren, kann die Aufgabe der Musik so wenig sein, als sie ihrer Natur nach eben das Entgegengesetzte zu thun hat: sie hat in der Gefühlssprache verbunden auszudrücken, was die verständige Wortsprache nur getrennt auseinander, und nacheinander setzen kann. Wo diese von Freude und Leid spricht, und gesondert erst das Eine, dann das Andere nennen muss, da wird die Musik das Leid in der Freude, und die Freude im Leide ausdrücken können und ausdrücken sollen, nicht aber das eine Wort freudvoll, das andere leidvoll zu betonen haben". Jeder dieser Sätze enthält einen Irrthum. Wir wollen mit dem Ausdruck „Gefühlssprache" gar nicht rechten, aber wie kann man behaupten wollen, dass die Musik „Leid in der Freude" ausdrücken kann und soll? Die beiden Worte sind bestimmte Begriffe, die jeder Gebildete sofort genau erfasst, und die sich daher ganz gut so dicht nebeneinander stellen lassen. Aber wo sind die Accorde, die Melodien, die dicht auf einander folgend jene Empfindungs-Begriffe „ausdrücken sollen und können"?! Behauptungen, wie die angeführten, sind unhaltbar, wenn sie nicht durch unwiderlegliche Beweise aus den Kunstwerken selbst unterstützt werden, und sie dienen leider nur dazu, die Begriffsverwirrung zu vermehren. Allerdings sagt Hauptmann später, da er von Auslegung der Musik spricht: „Nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn, sie sagt einem Jeden dasselbe, sie spricht zum Menschen, und sagt nur menschlich Gefühltes. Eine Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn jeder den Gefühlsausdruck, den er empfing, in einen besonderen Gedanken fassen, wenn er das flüssige Wesen der Musik fixiren, das Unaussprechliche aussprechen will". Ganz richtig! Aber sobald eine Mehrdeutigkeit der Auslegung zugegeben werden muss, hört jede

Bestimmung auch von Seiten des Philosophen auf, und es bleibt nur das Eine, was auch Hauptmann unmittelbar vor den eben angeführten Sätzen sagt: Die eigentliche und ganze Bedeutung der Musik „ist eben auf das Bestimmteste nur in ihr selbst enthalten".

In H. Krüger's Buche: „Beiträge zum Leben und zur Wissenschaft der Tonkunst", besonders aber in seinem „System der Tonkunst", ist das Princip vom Inhalte bestimmter Gefühle auf die Spitze getrieben und sind die mystischen Anschauungen der romantischen Philosophie, als deren Haupt Schelling zu betrachten, bis in die Einzelheiten entwickelt. Nichtsdestoweniger sind die beiden Werke für das Studium werthvoll; durch die umfassende gründlichste Kenntniss aller Zweige der Tonkunst und durch den sittlich strengen, aber wohlthuenden Ernst, der sich überall kundgiebt, wirken sie angenehm auch auf den Leser, der mit vielen Ansichten nicht übereinstimmt. — Es ist nicht möglich, in der Kunst nur eine gewisse Richtung und den höchsten Standpunkt gelten zu lassen und nicht auch manchen weniger hochstehenden Gattungen die Berechtigung zuzugestehen, ohne einseitig zu werden; wie im organischen Leben ein ewiges Werden und Vergehen vorwaltet und mancher Zersetzungsprocess zu neuem Entstehen führt, so auch in der Kunst. Das Ideal soll dem Künstler und dem Beurtheiler immer heilig bleiben; aber alle Erscheinungen lassen sich nicht nach dem einen idealen Maassstabe beurtheilen, man darf nicht alle verurtheilen, welche ihm nicht entsprechen!

Das Buch von A. B. Marx: „Die Kunst des neunzehnten Jahrhundert's und ihre Pflegemethode der Musik", ist ein schön geschriebenes, anziehendes Werk, gehört aber nach unserer Ueberzeugung zu jenen Büchern, welche dem wissenschaftlich Vorbereiteten wenig Neues, dagegen dem Unvorbereiteten manche Gefahr bringen, weil in ihnen zu oft die enthusiastische Phrase an die Stelle der wissenschaftlichen Erörterung tritt. Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass dieses Buch im Jahre 1855 erschienen ist, in einer Zeit, wo fast alle geistigen Interessen sich in den musikalischen concentrirten, und dass zur Zeit, als das Buch gedruckt wurde, Hanslick's Studie noch nicht veröffentlicht sein konnte —

es geschieht dessen mit keiner Silbe Erwähnung. Wir können hier nur die Capitel in Betracht ziehen, welche sich mit der Wesenheit der Musik beschäftigen, und in diesen findet sich neben vielem Geistreichen doch ebenso viel Bedenkliches, das heute selbst von den Anhängern der reinen Gefühlstheorie nicht mehr vertheidigt werden dürfte. Wenn z. B. Marx sagt: „Der Mensch ist ein Schall- und Lichtwesen, in den Licht- und Schallseiten der Welt findet er Verwandtes und Eigenes, Seiten seiner selbst", so kann man auch dasselbe bis zu einem gewissen Grade von manchen Thieren behaupten; das Pferd, das beim Klange der Trompete sein Ohr spitzt, bald auch die Bedeutung dieses oder jenes besonderen Rufes erkennt und im Circus nach dem Tacte tanzt, konnte ebenso gut als Schallwesen bezeichnet werden. — Und was sollen wir davon sagen, wenn allerlei Heerden der verschiedensten Thierarten nach des Hirten Horn sich zum Ausmarsch aus dem Dorfe oder zur Rückkehr versammeln?

Was Marx von der höheren, nicht endlichen Liebe als der Schöpferin des Kunstwerks sagt, ist poetisch gedacht und schön ausgedrückt, hat aber mit der wissenschaftlichen Prüfung des Gegenstandes wenig zu thun. Ein Beispiel, wie wenig im Ganzen die ästhetischen Forschungen jener Zeit mit den gegebenen Factoren rechneten, bieten die Betrachtungen über die Anziehung, welche der Stoff auf den Künstler ausübt, und die Idee, welche der Künstler an diesem Stoffe offenbart. Marx sagt wörtlich: „Ein Weib kann zunächst als gesunde Creatur erfreuen; so schaut Rubens meist die Frauen an und setzt unbedenklich sein tüchtig Weib als Himmelskönigin in die Wolken; gewiss hat er unbewusst aus der Wirklichkeit weggelassen, was jene Fleischesherrlichkeit beeinträchtigt hätte, und zugefügt an warmen Blutes Blüthe und niederländischer Selbstgewissheit, was etwa gefehlt. Welche Galerie liesse sich zwischen diese flandrische Madonna und jene „una certa idea", die Rafael zu der Sistina mit den tiefen Geisteraugen und dem mahnenden Blick des Christuskindes erhoben hat, aufführen! Welche Reihe von Menschenbildern füllt den Raum zwischen jenen Scalpen und Menschenhautbälgen, welche die Berliner Melpomene Charlotte Birch-Pfeiffer bei Auerbach und anderenorts zusammen-

gebeutet und jenen typischen Gestalten, in denen das Menschenthum all' seine Höhen und Tiefen, allen Fluch und Segen seines Daseins dem einzigen Shakespeare darbietet." Es bedarf wohl nicht einer Kritik der sonderbaren Zusammenstellung: auf der einen Seite Rubens und Rafael, auf der anderen Charlotte Birch-Pfeiffer und Shakespeare; wir wollen nur auf einen wichtigen Punkt hinweisen, den Marx ganz vergessen zu haben scheint, dass nämlich der Maler nur idealisiren kann, was er sieht, und dass er und der Dichter die Gestalten für ihre Bilder nicht aus der Luft holen, sondern aus der Welt, die sie umgiebt, dass jeder grosse Künstler nur der hervorragendste aus einer Gruppe mitberechtigter Zeitgenossen ist, und dass er die Ideen seiner Zeit höher trägt, läutert und veredelt — nicht etwa ganz neue schafft, deren Keim nicht schon in dem nationalen Boden gelegen hätte.*) Die Kunstgeschichte mag vielleicht hier und da einen Künstler nennen, der dahin strebte, in seinen Werken einen vollständigen Gegensatz zur Geschmacksrichtung seiner Nation aufzustellen — Berlioz hat das in Frankreich gethan —, aber solche Beispiele sind ganz vereinzelt, und die Wirkungen derartigen Strebens waren nur sehr geringe; selbst der edle Berlioz, dem hohe Ideale vorschwebten, hat mit seinen Werken nur einen Erfolg des Interesses zu erreichen vermocht, weil er ganz ausserhalb des nationalen Rahmens trat, weil er französisch sein nicht wollte, deutsch sein nicht konnte. Es mag auch darauf hingewiesen werden, zu welchen Widersprüchen selbst ein so gebildeter Geist und gründlicher Kenner der Musik wie Marx durch dies Streben, der Gefühlsästhetik neue Seiten abzugewinnen, verleitet werden kann. Er sagt in dem eben besprochenen Werke: die Alten im Orient und in Hellas hätten ihren Tonarten Charaktere und Wirkungen angedichtet, die unmöglich in ihnen, sondern nur in Anderem und in dem Geiste des Hörers vorhanden sein konnten. Nichtsdestoweniger hat er einige Jahre später in seiner Biographie Gluck's eine sehr bestimmte Charakteristik der jetzigen

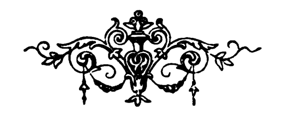
---

*) Wir verweisen auf Taine's „Philosophie de l'art", wo das alles vortrefflich dargelegt ist.

Tonarten aufgestellt, obwohl auf ein solches Unternehmen seine Bemerkung über die Alten vollständig Anwendung findet. Was Marx sonst noch über das Wesen der Musik sagt, bekundet überall den feinen Geist und Schriftsteller, bietet aber nirgends einen festen Standpunkt für weiteres selbstständiges Forschen. Die Ansicht von Schmerz- und Freudelauten als ersten Anlässen der Musik wird wiederholt, dann die Entstehung der Instrumentalmusik aus dem Gesange dargelegt. Solche Ansichten und Darlegungen müssen streng wissenschaftlich, physiologisch durchgeführt werden, um werthvolle Anwendung auf die Aesthetik beanspruchen zu können; im Gegenfalle sind sie bedeutungslos.

Von den neueren Aesthetiken der Tonkunst, das heisst denen, die sich mit ihr allein beschäftigen, haben wir die von Dr. Heinr. Adolf Köstlin*) hervorzuheben, welche, auf dem Boden der neueren Forschungen von Hanslick und Helmholtz fussend, ein anschaulichstes Bild der verschiedenartigen Gattungen bietet und in schönem klaren Stile geschrieben ist. Naumann's „Tonkunst in der Culturgeschichte“, von der bisher der erste Band in zwei Hälften erschienen ist, enthält viel Gutes und zeugt von gründlichen Studien, schweift aber zu sehr vom Hauptgegenstande in die entferntesten Gebiete und ist etwas schwerfällig geschrieben.

*) Nicht zu verwechseln mit Professor Karl Köstlin, dem Mitarbeiter Vischer's, von dem bereits gesprochen worden ist.





Capitel IX.

Musikgeschichte und Biographien. Ambros, Brendel, Köstlin, Langhans etc.


as immer mehr sich verbreitende und verstärkende Interesse an der Musik hat nothwendigerweise auch in der Geschichtsforschung bedeutende Entfaltung veranlasst. Es darf daher nicht verwunderlich erscheinen, wenn seit 1850, in einem Zeitraume von dreissig Jahren, fast mehr Musikgeschichten veröffentlicht worden sind, als in den hundert vorhergehenden. Auch entspricht es dem ganzen Entwicklungsgange der Musikästhetik, wenn die neuere Musikgeschichte erst streng fachwissenschaftlich, dann culturhistorisch und endlich „populär-ästhetisch" behandelt wurde. Denn so lange das Interesse an der Tonkunst noch kein ganz allgemeines war, konnte die Geschichtschreibung nur auf die Aufmerksamkeit eines kleinen Kreises rechnen, fand nur bei einigen Fachgelehrten, Kunstfreunden und in den Bibliotheken Aufnahme, musste streng wissenschaftlich gehalten werden. Als jedoch grössere Kreise begannen, sich mit ihr zu beschäftigen, da trat die Richtung hervor, die weniger die Anforderungen des Fachmannes und mehr das Verständniss der gebildeten Laien

beachtete, und gewann Verbreitung. Allerdings können die Musikgeschichten, welche sich zu eingehend mit der Musik der vorchristlichen Zeit beschäftigen, nur eine sehr geringe Theilnahme erwarten, weil selbst das archäologische Verdienst der Forschungen als ein bedingtes erscheinen mag. Denn jede andere Kunstgeschichte stützt ihre Darstellungen und Urtheile auf vorhandenes Material; noch existiren Bauwerke und Schöpfungen der bildenden Kunst der alten Völker; von Dem, was diese Kunstwerke thatsächlich sind, schliesst der Geschichtschreiber auf das geistige Leben ihrer Zeit und auf den Einfluss, den sie auf die spätere Entwicklung geübt haben mögen. Aber in der Musik fehlt eine solche Grundlage; wir besitzen keine Tonwerke der Aegypter und der Juden, bei denen die Musik mehr als jede andere Kunst gepflegt wurde. Und Alles, was von der griechischen Musik gesagt wurde und wird, beruht auf Voraussetzungen; selbst wenn diese sich als richtig erwiesen, wäre das Resultat ohne die geringste Rückwirkung auf unsere Musik. Man kann im griechischen, gothischen oder Renaissancestile bauen, Versuche einer prae-Rafaelischen Malerei sind von bedeutenden Meistern ausgegangen; aber eine Musik, die in lang verflossene Jahrhunderte zurückgriffe, wäre ein Unding, und für die vorchristlichen Zeiten fehlt jeder Anhaltspunkt.*) Aus diesem Grunde wird der erste Band der vortrefflichen Musikgeschichte von A. W. Ambros nur ein in Bezug auf grosse Gelehrsamkeit, tiefe Forschung und ausserordentlichen Fleiss hochgeachtetes monumentales Werk bleiben, ohne starke Rückwirkung auf die eigentliche Kunstanschauung. Wäre der edle Mann nicht so unerwartet der Kunst entrissen worden, als er kaum an den Punkt gelangt war, wo seine Geschichte das künstlerische Interesse anregte; hätte er erlebt, das Werk zu vollenden und eine neue Ausgabe zu überwachen, so würde er in diese manchen historisch-archäologisch schätzenswerthen, aber der Musikgeschichte gleichgültigen Abschnitt der

*) Westphal's und Gevaert's Untersuchungen über die antike Musik und Rhythmik sind in ihrer Art Werke von höchstem Werthe, aber der Schwerpunkt ihrer Bedeutung liegt mehr auf Seite der wissenschaftlichen Forschung als eines künstlerischen Impulses, wie er z. B. von Winkelmann's „Geschichte der Kunst im Alterthum" ausgegangen ist.

ersten gewiss nicht mehr aufgenommen haben. Sein Tod war ein grosser, fast unersetzlicher Verlust für die Musikwissenschaft; durch sein reiches und umfassendes Wissen, durch seinen unermüdlichen Fleiss, durch Gründlichkeit und besonders fein gebildeten Geschmack erschien er vor Allen berufen, eine Geschichte der Tonkunst zu schreiben, welche bei streng wissenschaftlicher Behandlung dennoch auch weitere Kreise interessiren konnte. Wenn er sich anfangs in weiten Abschweifungen auf culturhistorischem und philosophischem Gebiete gefiel, so merkt man es jedem neuen Bande an, wie er immer knappere Form anstrebte. Leider kam er nicht weit über Palestrina hinaus.

Franz Brendel's „Geschichte der Musik in Italien, Frankreich und Deutschland", die nun bereits in sieben Auflagen Verbreitung gefunden hat, mag als das „populärste" Werk der Gattung bezeichnet werden. Ihr Verfasser verstand es, das allgemeine Interesse von vornherein zu erwecken, indem er Untersuchungen über die alte vorchristliche Musik ganz bei Seite liess, gleich bei den bekannten musikalischen Bestrebungen von Ambrosius und Gregor dem Grossen begann, in lebendiger Darstellung die Entwickelung bis zum siebzehnten Jahrhundert behandelte und dann der Geschichte der neuen Zeit bis auf die letzten Phasen: Wagner, Liszt, Berlioz, ganz besondere Beachtung widmete. Er nimmt entschiedenste Partei für die neue Richtung, erblickt in ihren Schöpfungen den Höhepunkt der Kunst und in ihren Principien die Grundlage neuer Fortbildung. Trotz dieses einseitigen Standpunktes besitzt das Werk manche Vorzüge und ist gut geschrieben.

In gleicher Richtung wie Brendel bewegt sich W. Langhans in seiner „Musikgeschichte in zwölf Vorträgen". Doch hat er dem Alterthum ein Capitel gewidmet und einigen Zwischenperioden mehr Aufmerksamkeit zugewendet als Brendel. Sein Buch erfreut sich mit Recht sehr guter Aufnahme. Reissmann's „Geschichte der Musik" greift in die ältesten Zeiten zurück und geht bis in die neueste; sie sieht in Schumann den Abschluss der Kunstperioden und bekämpft Wagner in heftiger Weise. Dommer's vortreffliches „Handbuch der Musikgeschichte" endet mit Beethoven's Tode und vermeidet jede Berührung mit den neuen Richtungen, gegen-

über welchen das Behaupten eines ganz neutralen Standpunktes zu den schwersten Aufgaben zählt.

Heinr. Adolf Köstlin, von dessen trefflicher „Aesthetik der Tonkunst“ wir bereits gesprochen, versucht in seiner Musikgeschichte das Historische und Biographische mit dem Aesthetisch-Kritischen zu verbinden und die Beziehung der Musikstile und Musikformen zu den Zeitideen und der allgemeinen Geschichte hervorzuheben. Die vollständige Durchführung dieser Aufgabe bedingte einen viel grösseren Umfang des Buches, als ihm der Verfasser nach seiner eigenen Erklärung geben wollte, „um es den Lehrerkreisen zugänglich zu erhalten.“ Von den vierhundertundsechzig Seiten hat er die ersten fünfundfünfzig der alten Musik gewidmet, von der keine Werke existiren, es ist also eine geistige Wechselwirkung zwischen solchen und dem Culturleben nicht nachzuweisen; und da er auf alle Musikbeispiele und Analysen verzichten musste, so liess sich die Klippe jener Art Darstellung nicht vermeiden, die mehr in die „Essays“ und Feuilletons als in eine Musikgeschichte gehört. Doch besitzt das Buch den grossen Werth, dass es überall der gesunden Anschauung der Kunst den Weg zeigt, alle Ueberschwänglichkeit und auch alle Polemik vermeidet.

Unser Grundriss beschäftigt sich nicht in noch eingehenderer Weise mit den verschiedenen Musikgeschichten, weil dieselben zur Aesthetik nur in indirecter Beziehung stehen und weil deren Verfasser ihre ästhetischen Ansichten in anderen Werken kundgegeben haben, welche in vorhergehenden Abschnitten besprochen wurden. Hier sei zum Schlusse nur noch auf eine kleine sehr anregende Schrift hingewiesen: „Zur Periodisirung der Musikgeschichte“, von Dr. Schneider. Der Verfasser legt in manchen treffenden Bemerkungen die Unzulänglichkeit der bisherigen Eintheilung der Musikgeschichte dar und begründet einen Vorschlag zur „objectiven Periodisirung der Musikgeschichte.“ Allerdings stellt er sich zu Richard Wagner und den Bestrebungen der Neuzeit nicht objectiv; und da seine Schrift im Jahre 1863 erschienen ist, so lässt sich voraussetzen, dass er jetzt noch entschiedenere Gegnerschaft bekunden würde. Insofern als die ganze Zeitströmung Elemente des Parteiwesens mit sich führt, wollen

wir mit dem Einzelnen nicht zu sehr rechten, besonders wenn er neben parteilichen und Verschiedenartiges zusammenwerfenden Aeusserungen so viel Richtiges und Durchdachtes bietet wie Schneider in seinem Schriftchen.

* * *

Zwischen der eigentlichen Musikgeschichte und den schöngeistigen Werken, welche sich mehr mit den gangbaren musikalischen Tagesfragen beschäftigen, liegen jene Schriften, welche einzelne Perioden oder einen bestimmten Zweig der Tonkunst wissenschaftlich behandeln. Selbstverständlich kann ihre Beziehung zur Aesthetik nur eine mittelbare sein; aber sie lehren den Einfluss der Zeitideen, der gesellschaftlichen Gewohnheiten auf gewisse Tonformen kennen, bieten eine Grundlage zur richtigen Anschauung des Empfindungslebens der verschiedenen Generationen, sind also für die Beurtheilung der Entwickelung der Musik ein sehr schätzbares Material. Von diesen Werken wollen wir die wichtigsten hervorheben. „Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit" von Schletterer ist ein vortreffliches, von gründlichstem Studium zeugendes Werk, dem grössere Verbreitung zu wünschen wäre, da auch der Stoff zu den interessantesten culturgeschichtlichen gehört. Auch seine „Geschichte der geistlichen Dichtkunst" (nicht vollendet) ist ein sehr verdienstliches Buch.

Reissmann's „Geschichte des deutschen Liedes", Lindner's „Geschichte des deutschen Liedes im achtzehnten Jahrhundert" und dessen „Die erste deutsche stehende Oper", (eine vortreffliche Arbeit), Naumann's „Italienische Tondichter" sind dankenswerthe Beiträge. Ein ausgezeichnetes Buch ist Pohl's „Haydn und Mozart in London". Hanslick's „Moderne Oper" wird für alle Zeiten eine Fundgrube geistreichster und gründlichster Betrachtungen sein, ebenso sein „Concertwesen in Wien" — wenn auch in diesem Manches eine mehr locale, weniger allgemeine Bedeutung besitzt.

Riehl's „Musikalische Charakterköpfe" sind auf ernste und gründliche Studien gestützt und gehören insofern fast zu den wissenschaftlichen Werken; sie besprechen die allgemeinen Kunstfragen vom ästhetischen Standpunkte, sind in

glänzendem Stile geschrieben und erinnern an Macaulay's „Essays"; man kann mit dem sehr geschätzten Verfasser nicht überall einverstanden sein und doch aus seinen Arbeiten Anregung schöpfen. Im Jahre 1878 hat er einen längeren Artikel veröffentlicht: „Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper, Vorstudien zu einem Charakterkopfe der Zukunft", dem wir hier eine eingehendere Betrachtung widmen müssen, weil er eine brennende und nie zu löschende Frage behandelt. Riehl geht von dem Grundsatze aus, dass die Oper eine zwitterhafte Kunstgattung sei und auch nichts Anderes sein könne, die Zwitterhaftigkeit sei „bedingt durch ihre Eigenthümlichkeit". Das ist wahr — und doch wieder nicht. Wir haben lange über diesen Gegenstand nachgedacht; auch uns ist die Oper als eine niedriger stehende Kunstgattung erschienen. Schon dass die Helden und Heldinnen alle singen müssen, dünkte bedenklich — denn im Leben existiren sie nicht, sie sind nur Operngebilde. Dann die vielen Nebendinge, von denen der künstlerische Eindruck theilweise abhängt: Decorationen, Costüme, Beleuchtung, Regie, Maschinenwesen und hunderterlei derartige Mithebel — sind sie nicht geeignet, jeden reinen Kunstgenuss zu trüben? Es liessen sich viele Seiten füllen mit den Beweisen, dass die Oper kein Musikkunstwerk sei im Vergleich zum Oratorium oder zur Symphonie.

Aber nach langer, reiflicher Erwägung sind wir zu der Ueberzeugung gelangt, dass die Verwerfung der Oper gleichbedeutend ist mit der Verwerfung dramatischer Kunst überhaupt, weil die meisten Bedenken, welche gegen die Oper erhoben werden können, in gleichem Maasse das Drama treffen, und zwar gerade das höhere. Helden und Heldinnen, die in Versen reden, sind im Leben ebenso wenig vorhanden als singende: und nun gar „gewöhnliche" Leute aus dem Volke! Und dennoch! wer wollte es anders haben im wirksamsten dichterischen Kunstwerke, im Drama! Kann irgend ein Gebildeter der Erde sich „Wallenstein's Lager" in Prosa denken? Und es sind doch meistens recht ungebildete Soldaten, die da ihre Meinungen austauschen! „Lasst sie gehen, sind Tiefenbacher, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, Lagen in Garnison zu Brieg, Wissen viel was der Brauch

ist im Krieg.“ Es versuche doch Einer Das in Prosa zu sagen — wie es matt und schwächlich klingen wird! Allerdings giebt es ja auch wirkungsreiche Dramen in Prosa; überall, wo die mehr alltäglichen Empfindungen angeregt werden sollen, oder wo heftigen Leidenschaften ungebändigter Ausdruck gegeben wird, im bürgerlichen, sentimentalen oder im höheren Gesellschaftsdrama, ist vielleicht die Prosa allein anwendbar. Aber die grössten Kunstwerke dramatischer Dichtung aller Nationen sind in Versen geschrieben. So lange also Gretchen im „Faust“ uns entzückt als ein unvergleichliches Gebilde natürlicher Anmuth und kindlichen Gemüthes: so lange Valentin uns als eine Gestalt erscheinen wird, in welcher das moderne Ehr- nnd Standesgefühl mit wahrhaft antiker Gewalt und mit wunderbarster dichterischer Schöpfungskraft dargestellt ist: so lange Niemandem die Frage einfällt, ob denn eigentlich die Beiden in Versen reden dürften, da sie gewiss im Leben nicht eine Ahnung davon hatten: so lange werden auch die im ersten Moment anscheinend gerechtfertigten Bedenken gegen singende Helden haltlos bleiben. Und so lange wir uns auch nicht um den Privatcharakter der Herren und Damen, welche im Oratorium wirken, bekümmern, nicht ein Zeugniss des Pfarrers von ihnen verlangen, wenn sie den Heiland und die Apostel singen, nicht den Juden verbieten, in christlichen Messen und Oratorien Hauptpartien auszuführen, so lange wollen wir auch die in letzter Zeit wieder auftauchende Theater-Sittlichkeitsfrage ruhen lassen.

Riehl meint: „Die Oper ist die vergänglichste Kunstgattung, ihre Werke veralten am raschesten“, und der Versuch, eine Oper von Händel oder Scarlatti im Theater aufzuführen, wäre ein vergeblicher, die Mode spiele hier eine zu grosse Rolle. Ganz richtig! Aber die Dramen von Houwald, Müllner, Raupach sind viel jünger als die Opern von Scarlatti, und wir möchten sehen, wie der Versuch einer Aufführung von „Isidor und Olga“ oder „Das Bild“, die einst „volle Häuser machten“, heute ausfiele. Ja selbst die viel werthvolleren Dramen von Grillparzer und Halm — sie kommen nur noch als Experimente zum Vorschein, um bald wieder zu verschwinden. Wenn aber Riehl auf Shakespeare,

Calderon und Sophokles hinweist, deren Stücke noch heute auf der Bühne erscheinen, während Händel's und Scarlatti's Opern nicht gegeben werden können, so möchten wir behaupten: wenn manches der Werke des erstgenannten hohen Meisters einer solchen Revision und Einrichtung für das Theater unterworfen würde, wie das bei vielen Shakespeareschen Dramen der Fall ist, so liesse sich ihnen eine wenigstens ebenso gute Aufnahme vorhersagen, als die Calderonschen und Sophokles'schen Stücke finden.

Vortrefflich ist die Darlegung Riehl's, wie die Oper, zuerst ein specifisch italienisches Erzeugniss, erst nach und nach deutsch wurde und von einer schwachen Vertheidigung gegen italienische und französische Einflüsse zum starken Angriffskrieg übergehen konnte. Dieser wurde allerdings von Richard Wagner begonnen, gegen den Riehl eine so entschiedene Abneigung hegt, dass er in ihm nichts anerkennt. Und das ist nicht recht. Man mag von der Verwendung der Gaben denken und urtheilen, wie man will — aber dass Vieles in sämmtlichen Werken Wagner's nur von höchsten Gaben geschaffen werden konnte, dürfte heutzutage wol schwer zu bestreiten sein und wird immer mehr und mehr anerkannt.*)

Sehr scharfsinnig sind Riehl's Bemerkungen über „Don Juan" und „Freischütz", dass in diesen Sagenopern die handelnden Figuren menschliches Fleisch und Blut und Geist haben und die Dämonenwelt nur von fern in die rein menschliche Handlung hineinragt, wie im Hamlet und Macbeth. Auch

---

*) Die neueste Zeit hat wieder einen wahres Aufsehen erregenden Beweis gegeben, dass es unmöglich ist, der Wagner'schen Musik grundsätzlich die Pforten der Kunsttempel, selbst der exclusivsten, zu verschliessen. Die königliche Hochschule für ausübende Tonkunst in Berlin steht bekannt lich unter der Leitung von Josef Joachim, dem glorreichsten Vertreter der classischen ausübenden Kunst, der sich in den fünfziger Jahren in einer Erklärung öffentlich von der Schule Wagner's losgesagt hat. Bei einer Prüfung der Opernklasse, die vor geladenen Gästen, also nur vor einem mit den Principien der Hochschule gleichgesinnten Publikum stattfand, wurde unter Joachim's Leitung das Vorspiel und der Anfang des zweiten Actes von „Lohengrin" aufgeführt. Das Vorspiel musste wiederholt werden, und die Sängerinnen der Elsa und Ortrud ernteten stürmischen Beifall. Diese Thatsache bedarf keines Commentars.

seine Darstellung der Widersprüche, in welche die Oper mit den Anforderungen der Poesie und der Musik geräth, enthält vieles Wahre und zu Beherzigende. Aber wenn er dabei zu dem Schlusse gelangt, dass die Oper verschwinden und durch das Oratorium ersetzt werden wird, wenn er von einem „politischen" Oratorium spricht, welches viel höher stände als die politische Oper, in welchem „man weit gedankenhafter motivirend vorbereiten kann als auf der Bühne", so befindet er sich in einem edlen, aber darum nicht weniger entschiedenen Irrthume. „Tell" von Rossini ist aus dem Drama Schiller's entstanden, „eine Zeit lang als politische" Oper betrachtet, dann aber „Sonntagsoper" geworden. Das mag wohl richtig sein. Aber das „politische Oratorium" Tell wäre doch eine noch sonderbarere Erscheinung als die politische Oper. Ueberhaupt wird ein anderes Oratorium als das auf religiöser Grundlage entstandene niemals feste Wurzel fassen und niemals entschieden wirken. Die neueren Versuche von Oratorien, denen ein anderer als ein biblischer oder religiöser Text unterlag, haben manchmal die Aufmerksamkeit und den Antheil des Publikums zu erregen vermocht, wenn sie so überaus herrliche Momente enthalten wie Schumann's „Paradies und die Peri", oder wenn sie den Concertsängern so effectvolle, sehr gut in der Stimme liegende und auch edel gehaltene Arien bieten wie Bruch's „Odysseus"; aber eine wahrhaft nachhaltige eindringliche Wirkung ward von ihnen nicht erzeugt. Des genialen Rubinstein „geistliche Oper": „Der Thurm zu Babel", die als modernstes Oratorium vielleicht den Andeutungen Riehl's am meisten entsprechen mag, ist bei all' ihren grossen Schönheiten vielen Hörern nur als „Zwitterding" erschienen. Dagegen haben Brahms' „Deutsches Requiem" und Kiel's „Christus" einen bleibenden Eindruck hinterlassen, weil sie eben religiöse Oratorien sind, keine Concertopern.

Eine Umgestaltung des Opern- und Theaterwesens erscheint unabweislich, aber sie kann nur allmälig vor sich gehen und wird immer in den Grenzen des Praktischen bleiben; die besten Intendanten, Directoren und Sänger werden nach den gegebenen Verhältnissen handeln, nicht nach dem Modell der „freien Menschheit", die eigentlich nie existirt hat,

ebensowenig nach ethischen Grundsätzen, denen auch auf der Bühne des Lebens nur selten Rechnung getragen wird. Und wenn Riehl sagt: „Die Kriegsgeschichte der Oper wird zuletzt die Oper selbst zerstören", so hat er wohl kaum bedacht, wie viele Vorwürfe gegen die Oper das Theater im Allgemeinen treffen und dass dieses ohne jene nicht denkbar ist. Städte, welche keine Bühne, also auch keine Oper haben, werden sich vielleicht ausschliesslich der Oratoriumpflege widmen und die älteren Werke öfters aufführen. Aber wo immer ein Theater bestehen wird, dort wird auch das Verlangen nach der Oper hervortreten.

Wir wollen diese Betrachtungen über Riehl's Buch nicht schliessen, ohne des vortrefflichen ersten Aufsatzes: „Die beiden Beethoven" zu gedenken, ein Meisterstück feiner Beobachtung und humoristischer Darstellung.

Zu den Büchern, welche abseits vom Streben nach formell abgerundeter und gemeinfasslicher Darstellung nur durch den gediegenen Inhalt wirken, aber auch nur von Wenigen beachtet und gewürdigt werden können, gehören Lindner's Abhandlungen „Zur Tonkunst". Der leider zu früh verstorbene Verfasser*) war Haupt-Redacteur der Vossischen Zeitung und ein gediegener Musik-Kenner und -Forscher. Seine bereits erwähnten Werke „Die erste stehende deutsche Oper" und die nachgelassene „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" zeugen von gründlichsten Studien. Die oben genannten Artikel sind alle höchst beachtenswerth; am wichtigsten erscheint uns der „Ueber künstlerische Weltanschauung", weil Lindner, obwohl ein eifriger Anhänger der Philosophie Schopenhauer's, die Unhaltbarkeit der Schopenhauer'schen Ansichten über Kunst und Musik ganz genau darlegt. Sehr ernsten Lesern sei das Buch bestens empfohlen.

Küster's „Populäre Vorträge über Bildung und Begründung des musikalischen Urtheils" sind zwar oft einseitig, bieten aber manches Schätzenswerthe in Bezug auf das Studium der Musikwerke.

---

*) Ernst Otto Lindner, geb. 1820, † 1867.



Capitel X.

Die Bedeutung der Biographie, Bibliographie und Aesthetik. Winterfeld, Jahn, Chrysander, Spitta u. s. w.



wischen der allgemeinen Musikgeschichte und den Darstellungen einzelner Perioden oder einzelner Zweige, nehmen die Biographieen der grossen Componisten und berühmten Musiker einen wichtigen Platz ein. Sie beleben das Interesse an der Kunst im Allgemeinen, indem sie den Künstler als den hervorragendsten einer Gruppe Gleichstehender, als edelsten Vertreter einer künstlerisch wichtigen Periode, als Träger der höheren Zeitideen, als geistigen Schätzesammler für die Nachwelt darstellen. Je mehr der Biograph die Aufgabe solcher Darstellung im Auge behält, desto werthvoller ist sein Werk; je mehr er seine Meinungen vorschiebt, um sie dem Künstler anzupassen, desto schwächer ist das Ergebniss seiner Forschungen. Allerdings ist eine Biographie wie die von uns angedeutete, ein sehr schweres und nicht einmal dankbares Unternehmen. Es verlangt selbstloseste Hingabe, Nichtberücksichtigung der Tagesfragen, Erhebung über alles Polemisiren, ruhige Betrachtung der Entwickelung der Mensch-

heit, liebevolles Preisen der guten Eigenschaften des grossen Meisters ohne zu zärtliches Verdecken seiner menschlichen Schwächen, die nicht etwa als Tugenden dargestellt werden dürfen (wie dies in manchen Biographien Beethoven's geschehen ist, auch in der Händel's von Chrysander); genaue Darlegung der kunst- und bildungsgeschichtlichen Entwicklung einer bestimmten Periode, endlich wissenschaftlich geplante Hinführung zu ästhetischen Anschauungen und Urtheilen. Die vollständige Lösung der Aufgabe verlangt auch Anerkennung alles Guten, das von Andern geleistet wurde, Nachsicht mit den Irrthümern, wenn sie nicht gegen das höhere Streben in der Kunst gerichtet waren. Also Bescheidenheit des Autors bei vollem Bewusstsein der ehrenhaften, selbstlosen Pflichterfüllung.

Nachsicht mit Andern und Bescheidenheit sind aber seltenste Eigenschaften der Musikgelehrten; vielmehr findet man, mit Ausnahme gewisser Archäologen, die Seiten lange heftige Polemik darüber führen, ob gewisse Zeichen vor 3000 Jahren von rechts nach links oder in entgegengesetzter Richtung geschrieben waren, bei keiner Gattung von Gelehrten stärkere Unduldsamkeit und Nachsichtslosigkeit als die mancher Musikgelehrten.

Wir schreiben einen Grundriss der Geschichte der Musik-Aesthetik, nicth der Musiklitteratur im Allgemeinen, können also nur den Biographien genauere Betrachtung widmen, welche von wissenschaftlicher Grundlage ausgehen, und viele ästhetische Forschungen und Urtheile bringen. Wir müssen uns daher versagen manche vortreffliche, aber rein biographische Werke wie die von Weber*) (C. M. v. Weber), Thayer (Beethoven) und Anderen, auf die wir noch zurückkommen werden, so genau zu besprechen, als sie es, von jedem anderen Standpunkte betrachtet, in hohem Grade verdienen; wir bedauern dies um so lebhafter, als schlichte, wahrheitsgetreue Darstellung des Lebens eines grossen Künstlers viel mehr zu gesunder Kunstanschauung beiträgt als

*) Der vortreffliche Verfasser der Biographie seines herrlichen Vaters, des echt deutschen Operncomponisten, hat in der Vorrede selbst erklärt, dass er eine andere Form biographischer Darstellung gewählt habe als die von Jahn, Pertz und Anderen gepflegte.

hochtrabende Urtheile und Aburtheilungen und schönrednerische ästhetische Beschreibungen, Analysen und Erklärungen in wissenschaftlichen Werken.

Bei der Prüfung gelehrter Musiker-Biographien ist die Grenze zwischen geschichtlichen und bibliographischen Forschungen und allgemeinen ästhetischen Urtheilen sehr genau zu bezeichnen und im Auge zu behalten. Die ersteren verlangen ein sehr fleissiges, langwieriges und sehr gründliches Studium, einen Aufwand von Zeit und Mühe wie fast kein anderes Kunststudium; sie bedingen ausgebreitete theoretische Kenntnisse, die Gabe, richtige Quellen zu entdecken und zu benutzen, einen gewissen bibliographischen Instinct. Sie sind also eine höchst verdienstliche Arbeit und haben volles Anrecht auf Anerkennung der Musiker und Musikfreunde. Ganz anders sind ästhetische Urtheile zu bemessen. Sie bedingen vor Allem vielseitig gebildeten Geschmack und Unbefangenheit. Diese letztere ist fast gar nicht zu verlangen von einem Biographen, der Jahrzehnte Mühe und Fleiss verwendet um das Wirken und die hohe Bedeutung eines Meisters nach allen Seiten hin zu erforschen und darzustellen, der bestrebst sein muss, diesen Einen zu verherrlichen und daher unwillkürlich andere Gleichberechtigte, wenn auch nicht verkleinern, doch weniger beachten oder preisen wird. Unbefangenheit ist bei einer derartigen Arbeit nicht unbedingt nöthig; diese kann sogar mit einer gewissen Einseitigkeit betrieben sein, um recht einheitlich gestaltet zu erscheinen. Vom Biographen ist im Allgemeinen der gebildete Geschmack nicht strenge zu verlangen, von welchem Lessing sagt: „Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten aller Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen oder Entzücken erwartet, als sie gewähren kann.“ Das stärkste Recht nicht unbefangen zu sein, muss der Musikerbiographie zuerkannt werden, weil hier, wie schon angedeutet, die Forschungen und das Studium entschieden noch schwieriger sind als in anderen Künsten, und der Erfolg nur sehr langsam, die grosse Mühe kaum lohnend, erreicht wird. Der Verfasser einer Dichterbiographie muss weitgetriebene Einseitigkeit vermeiden und das Urtheil des gebildeten Publikums mit in Betracht ziehen, auf dessen

Theilnahme er auch rechnen darf; aber die Zahl der competenten Beurtheiler von gelehrten Musikerbiographien ist eine verhältnissmässig sehr geringe; die wissenschaftlich geschriebenen Werke der Gattung gewinnen nur sehr langsam einen grösseren Leserkreis: die Verfasser haben für die Ansichten des Publikums wenig oder keine Rücksicht einzuhalten, und es ist ihnen weitester Spielraum geboten für ihre rein persönlichen Ansichten und Urtheile.

Unter den zuletzt bezeichneten Werken stehen die von Winterfeld (J. Gabrieli und sein Zeitalter), Jahn (Mozart), Chrysander (Händel), Spitta (Bach) obenan.*) Diese Gelehrten haben in musikgeschichtlicher Forschung und Darstellung Hochbedeutendes, zu Dank Verpflichtendes geleistet, und neben ihnen kann nach unserer Ueberzeugung Marx (Biographie Gluck's und Beethoven's) erst in zweiter Reihe genannt werden. Bezüglich der ästhetischen Urtheile lässt sich die culturhistorisch bezeichnende Thatsache feststellen, dass Winterfeld und Jahn einen viel freieren Blick und viel mehr Milde gegenüber Ansichten, die nicht die ihren sind, bekunden als Chrysander und Spitta. Diese Erscheinung lässt sich durch die Stellung der genannten Autoren ausserhalb des engeren Musikgelehrtenkreises erklären. Winterfeld war hoher Regierungsbeamter,**) Jahn Professor der Philologie in Leipzig und Bonn. Sie befanden sich also in immerwährendem geistigen und gesellschaftlichen Verkehr mit den verschiedenartigsten Kreisen und waren daher zu einer gewissen Duldsamkeit für andere Meinungen angewiesen. Chrysander und Spitta***) haben beide gründliche Universitätsstudien betrieben, ihre Thätigkeit jedoch auf die Musikforschungen zusammengefasst und anderen Bedingungen des Weltbestehens wenig Aufmerksamkeit gewidmet.

---

*) Die Namen sind nach dem Erscheinen der Werke geordnet.

**) Oberlandesgerichtsrath in Breslau, später Geheimer Ober-Tribunalrath in Berlin.

***) Professor Spitta war eine Zeit lang Gymnasiallehrer in einem kleinen Städtchen. Nach dem Erscheinen des ersten Bandes seiner Bach-Biographie wurde er als Oberlehrer an die Nicolaischule in Leipzig und dann nach Berlin berufen als zweiter Secretär der Academie, Senator, Professor der Musikgeschichte an der Universität und Professor an der Hochschule.

Das Werk von Winterfeld „J. Gabrieli und sein Zeitalter“ ist schon durch die Wahl des Stoffes nur einem kleineren Kreise zugänglich, aber ein wahrer Schatz von ebenso vortrefflichem musikgeschichtlichem Material als belehrenden und gründlichen Betrachtungen; die Capitel von dem Verhältniss Gabrieli's zu Orlando di Lasso und Palestrina, dann die Betrachtung über die neue Richtung in der Musik jener Zeit, die Darstellungen der Entstehung und Entwickelung der Oper sind Muster der Forschung und ästhetischen Anschauung.

In grösserem Maassstabe angelegt und auch den Antheil des grösseren Publikums mehr anregend ist Jahn's Mozart-Biographie. Das Werk hat sehr weite Verbreitung und in gelehrten und gebildeten Kreisen allgemeine Anerkennung gefunden, bedarf also hier keiner besonderen weiteren Prüfung. Wenn wir erwähnen, dass Jahn einmal bei der Besprechung einer Arie der Donna Anna „in der Begleitung des Orchesters“ die „Weiblichkeit der Heldin“ bezeichnet sieht, so geschieht das nicht in irgend welcher Tadelsabsicht, sondern nur um darzuthun, zu welch eigenthümlichen Aussprüchen selbst ein so klarer, der Schönrednerei durchaus nicht zuneigender Geist wie Jahn verleitet wird, wenn er sich bemüht, allgemeine Wirkungen durch specielle Begriffe zu erklären. Denn wie die Merkmale der „Weiblichkeit“ in der Orchesterbegleitung einer Arie zu finden sind, das lässt sich eben nur auf eine rein persönliche Empfindung zurückführen. Und wir glauben nicht zu irren mit der Behauptung, dass gar viele der wärmsten Verehrer Mozart's*) aus der Orchesterbegleitung der Gesänge der Donna Anna nichts auf den Charakter der Heldin Bezügliches heraushören werden, vielmehr eine dem göttlichen Genie verliehene symbolisch-charakteristische Wiedergabe allgemeiner Affecte, der Gemüthsbewegungen.

Die Chrysander'sche Biographie Händels verlangt da-

*) Zu diesen Verehrern Mozart's darf sich auch der Verfasser rechnen. Ihn bringt der erste Act des „Don Juan“, vom Quintett angefangen bis zum Schluss, besonders aber das Maskentrio, in eine Stimmung, welche jedes Prüfen von sich abweist. Ebenso die Gesänge Sarastro's in der Zauberflöte.

gegen eine eingehendere Prüfung, weil ihr Verfasser eine Ausnahmestellung einnimmt, wie sie bisher vielleicht keinem Gelehrten auf anderem Gebiete eingeräumt worden ist. Diese Stellung ist auch kennzeichnend für manche litterarische Verhältnisse in Deutschland. Es genügt, dass ein Schriftsteller sich mit einem gewissen Nimbus der Moralpredigt umgebe, auf dass er sich erlauben könne, Alles, was ihm nicht passt, in wenig würdiger Weise anzugreifen. Und Keiner hat diesen Missbrauch weiter getrieben als Chrysander, der nicht bloss über Musikgelehrte und Schriftsteller, sondern über die berühmtesten Historiker, Philologen und Naturforscher absprechendste Urtheile veröffentlichte, während er selbst in allen ästhetischen und culturhistorischen Dingen die unglaublichsten Blössen zeigt. Dem Leser, dem unser Ausspruch zu strenge oder vielleicht gar ungerecht dünkt, führen wir einige Sätze wörtlich vor, denen Chrysander selbst — dies beweisen die Ausdrücke — besonderes Gewicht beilegt. Jeder Verständige möge selbst urtheilen.

Gleich auf Seite 12 des ersten Bandes findet sich eine Deduction, die in ihrer Art ein Unicum genannt werden kann: „Dass Georg Friedrich (Händel) auch seines alten Vaters, nicht bloss der Mutter Liebling gewesen, setzen die Erzählungen unbestimmt voraus. Den sicheren Beweis lieferte mir eine Thatsache, die mich höchlich überraschte: den noch lebenden Herrn Otto Hendel,*) Buchdruckereibesitzer zu Halle, fand ich auf den ersten Blick dem grossen Manne ähnlicher als viele Kupferstiche. Was sich so lange, und zwar bei einer Nebenlinie, die sich schon um 1620 abzweigte, gleichmässig erhielt, ist gewiss als das ächt Händel'sche Familiengesicht anzusehen. So ist kein Zweifel: Beide, Vater und Mutter, fanden sich in ihm wieder." Also: Weil Herr Otto Hendel dem grossen Händel ähnlicher sieht als viele Kupferstiche, ist der grosse Händel auch der Liebling seines Vaters gewesen; denn wenn Einer der Liebling seiner Eltern war, so kommt nach hundertfünfzig Jahren in einem

*) Herr Otto Hendel, der entfernte Verwandtschaft mit Georg Friedrich Händel allerdings nachzuweisen vermag, schreibt den Namen wie seine nächsten Ascendenten mit „e".

ganz entfernten Nebenzweige ein Gesicht vor, das jenem ganz ähnlich sieht.

Seite 443 im ersten Bande enthält folgende Darstellung der Entstehung, Verwendung und Verflachung eines Händelschen Choralgesanges: „Niemand wird den Gesang ohne die tiefste Erschütterung anhören, und Keiner dürfte Händel dafür loben wollen, dass er ihn in ‚Esther' zu den Worten, in welchen Hamann um Erbarmen winselt, wieder benutzt. Verflacht ist er jedenfalls, aber nicht aus Nachlässigkeit, sondern mit ganz bewusster Absicht. Was mag Händel dazu bewogen haben? Die Frage hängt mit der weiteren zusammen: Warum hat Händel keine weitere Passion componirt?"

Nachdem nun Chrysander bemerkt, dass Händel's Passion trotz ihrer Unvollkommenheit „deutsche Frömmigkeit mit dem feinen italienischen Geschmack und mit der englischen Charakterstärke und klaren Gegenständlichkeit zu vereinen wusste", dass wir hier den „Fortgang von Händel's Passion zu Bach und später von Bach's Passion zu Händel's Oratorien" sehen, gelangt er zu dem Schlusse, dass Händel, der „nichts durch den Verstand und Alles durch Ideen lernte", die opernhaften biblischen Dichtungen seiner Zeit verliess, den „geistlichen Sensualismus überwindend", zum einfachen biblischen Worte zurückkehrte. „Seit 1740 war er über jede musikalische Passion hinweg." Also das ist die Antwort auf die Frage, „was Händel bewogen habe", die wunderbare Arie aus der Passion mit „ganz bewusster Absicht" zu "verflachen!" Der Leser, der vielleicht glaubt, wir hätten irgend einen wichtigen Zwischensatz dieser Beweisführung ausgelassen, möge freundlichst sich die Mühe nehmen und Seite 443 bis 448 des ersten Bandes durchlesen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass wir vollkommen genau darstellen.

Seite 483 spricht Chrysander von Gluck, Shakespeare und Goethe im Vergleich zu Händel in folgenden Worten: „Händel's Werke zeigen historischen Geist in moderner Färbung, während Gluck's französische Opern modernen Geist in sorgsames historisches Colorit hüllen (!!). Diese Entfernung von den Tonkünstlern bringt ihn um ebenso viel den germanischen Dichtern Shakespeare und Goethe näher etc.

Nur in der unbefangenen, man möchte sagen harmlosen Doppelstellung zu dem classischen und dem biblischen Alterthume scheint mir Händel auch gegen diese, besonders gegen Goethe, denjenigen Vorzug zu besitzen, der bei der schiefen Stellung, in welche die Religion in den letzten Jahrhunderten zu mehreren dem Musiker weniger nutzbaren, aber dem Dichter unentbehrlichen Bildungselementen gerathen ist, allerdings nur einem Musiker zu erreichen war.“ Ueber „Herakles“ von Händel schrieb Chrysander gelegentlich einer Aufführung in Berlin: „Von der Gesammtschilderung des „Herakles“ darf man behaupten, dass selbst von der altgriechischen Kunst kein Werk erhalten ist, welches den nationalen (!!) Helden in einer so erhabenen Treue darstellt.“

Derselbe Mann, der in seinem Fache, d. h. in der Musikforschung, solche Schlüsse und Urtheile niederschrieb, hat es gewagt, über Andere, sehr Bedeutende, die absprechendsten Meinungen zu veröffentlichen. Er schulmeistert die Musikgelehrten Winterfeld und Kiesewetter in entschiedenster Weise. Er citirt Hawkins und Mattheson lobend, wo sie Händel preisen, meint sogar einmal, Mattheson habe „unübertrefflich“ über Händel's Orgelspiel gesprochen; sobald sie aber etwas Unrichtiges oder Nachtheiliges über den grossen Tonmeister schreiben, werden sie in den Staub getreten; Hawkins ist dann ein „Thatsachenkrämer“, „unglaubwürdig“, „leichtsinnig“; Mattheson ein Mensch von „schäbiger Gesinnung“, und Seite 104, 3. Band, wird er um eines allerdings niedrigen Spottes willen innerhalb neun Zeilen als ein Mensch von „hündischer Vorstellung“, „niedriger Gesinnung“ und „schimpflicher Musikantenbeschränktheit“ geschildert.

Aber nicht genug, dass Chrysander über die Gelehrten seines Faches in solcher Weise spricht. Er greift die ganze englische Geschichtschreibung an und sagt im II. Bande, S. 14, nachdem er behauptet, „die Tonkunst sei durch Jahrzehnte Grundkraft“, „Träger geschichtlicher Entwickelung“ gewesen: „Man vermisst in den betreffenden Geschichtsbüchern selbst die leiseste Hindeutung darauf“, obwohl „die Tonkunst am mächtigsten auf die Zeit einwirkte“, und weiter: „Wer an der Hand der Tonkunst diese Zeit durchwandert, der erkennt sie nicht wieder in dem Bilde, das in den

Geschichtsbüchern steht." Weder Lord Mahon, noch die „Prunkreden Thakeray's", noch die „farbenreichen Charakterbilder Macaulay's" sind geeignet, „jene versöhnende Wahrheit hervortreten zu lassen, die jene Zeit in ihrer engeren Tiefe birgt und ohne deren Darlegung die Geschichtschreibung ihr Amt nur sehr ungenügend verwaltet." (Wörtlich!)

In neuester Zeit hat Chrysander das abfälligste Urtheil über Jahn als Philologen gefällt und das Folgende über Helmholtz drucken lassen (in der von ihm redigirten Allgemeinen Musikalischen Zeitung): „Helmholtz hat in verschiedenen Gebieten, die in keinem genetischen Zusammenhange stehen, im mechanischen und organischen, philosophischen und ästhetischen Nützliches geleistet und zugleich Confusion angerichtet. — — Das ist Polywissenschaft, und diese Universalität ist von einer Höhe, die nicht entfernt an die der anderen Gelehrten (Darwin und Robert Mayer) hinanreicht. Ihren Gipfel hat sie aber mit einem anziehenden Schimmer umgeben, der Vieles ahnen aber nicht erkennen lässt und der bei näherem Hinzutreten völlig in Dunst sich auflöst."*)

In welchem Fache als in der Musik dürfte ein Gelehrter wagen, derartige Urtheile über die bedeutendsten Männer anderer ihm fern liegender Wissenschaften zu fällen, ohne dass ihm von allen Seiten die gebührende Zurechtweisung ward? Der Leser vergleiche doch einmal diese Chrysandersche Arbeit mit Thibaut's „Reinheit der Tonkunst", um gleich einen rechten Begriff zu erhalten, wie ein, wenn auch einseitiger, aber edler und wahrhaft frommer Gelehrter schreibt. Er schimpft nicht, thut nicht verzückt, bringt keine schöngeistigen Phrasen. Aber seine Worte sind erwärmend, sein Gefühl für Schönes ist immer lebendig. Seine Ansichten sind ja bekanntlich öfters zu beschränkt, und doch ist sein Buch das herrliche Geschenk eines edlen Geistes, der stärkste Gegensatz zu Chrysander.

Spitta's Bach-Biographie steht in Bezug auf Haltung und Stil bedeutend über dem Chrysander'schen Werke. Zwar

*) Der Artikel war gar nicht unterzeichnet, da er jedoch über zwei Spalten einnimmt und daher vom Redacteur gelesen, gekannt und gebilligt sein musste, so trifft diesen die alleinige Verantwortlichkeit.

enthält auch sie, besonders im ersten Theile, unhaltbare Behauptungen und Sätze, die in einem ernsten und gründlichen Buche niemals Platz finden dürften*); aber im Ganzen herrscht doch ein würdigerer Ton, und die Arbeit selbst giebt Zeugniss von grossem Fleiss. Es ist sehr zu wünschen, dass Prof. Spitta, den ein günstiges Geschick in kürzester Laufbahn zu einflussreicher Stellung geführt hat, diese benutze, um das wissenschaftliche Studium der Kunst zu befördern, dem schöngeistigen und schönredenden Dilettantismus entgegenzuarbeiten, und ihm nicht Vorschub leiste durch Sätze wie die unten angeführten, oder durch Vorlesungen vom „bluttriefenden Quintsextaccorde" im Fidelio! Wer von Bach sagt, er wollte in einer Fuge ein Bild menschlichen Jammers entwerfen, der kann die Richtigkeit aller Auslegungen jedes einzelnen Wagnermotives nicht bestreiten. Vom ästhetisch-wissenschaftlichen Standpunkte ermangeln beide Auslegungen — der Fuge wie der Leit-Motive — eines haltbaren Grundes; von der Gefühlstheorie ausgehend lässt sich Alles behaupten,**) denn viele gefühlvolle und gebildete Leute werden eben von einer Art Musik in höherem Grade zu Vorstellungen angeregt als von einer anderen. Die wissenschaftliche Beurtheilung des Kunstwerkes hat mit diesen Vorstellungen von Nebenempfindungen nichts anzufangen, und der

*) „Wir sollen nicht auf die Höhen der Kunst geführt und dort allein gelassen, sondern auch wieder zu den Menschen zurückgeführt werden. Da die höchsten Formen der Instrumentalkunst zugleich einen hohen Grad der Isolirtheit beanspruchen, so spricht sich darin ein gesundes, nicht ganz unberechtigtes Gemeingefühl (!!) aus."

„Bei Bach finden sich Betonungen, welche blitzartig den Begriff bis in die Tiefen des Gemüthslebens beleuchten." Von der H-moll-Fuge des ersten Bandes des „wohltemporirten Claviers": sie trage „schmerzverzerrte Züge" und Bach „wollte darin ein Bild menschlichen Jammers entwerfen." Zu dem Worte „Nacht" (in einer Motette) „nehmen die Geigen eine brütend drohende Accordlage an".

**) „Etwas der Keckheit des vernichtenden Humors Aehnliches, gleichsam einen Ausdruck der Weltverachtung, kann man bei mancher Musik, z. B. der Haydn'schen, welche ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet und zwischen pp und ff, presto und Andante fortstürmt." Das behauptete und erklärte Jean Paul, dem wir den herrlichsten, poetischsten Ausspruch über Musik verdanken. Freilich hat er auch die Maultrommel als ein ganz besonders schönes Instrument verherrlicht!

Professor an einer grossen Universität und an einer vom Staate errichteten Musikschule müsste jede Concession an Unwissenschaftliches vermeiden.

Marx' Biographien von Gluck und Beethoven haben nach Anlage und Ausführung den Zweck, das gebildete Publikum für die Meister zu interessiren; dies beweist schon die Erklärung der einfachsten technischen Fachausdrücke (Polyphonie, Contrapunkt und dergl.), deren Bedeutung heutzutage jeder gut unterrichtete Dilettant ziemlich genau kennt. Auch sind die Analysen der einzelnen Werke nicht gründlich genug für eine wissenschaftliche Darlegung; sie sind sehr oft nur andeutend gehalten, oder mit poetischer Erklärung geschmückt, wie sie der gebildete Nichtkenner am liebsten liest. Diese etwas flüchtige Art der Behandlung tritt besonders bei den Besprechungen der letzten Compositionen Beethoven's hervor, denen ein musikgelehrter und geistreicher Mann wie Marx, der Schöpfer einer neuen Compositionslehre, viel eingehendere und ernstere Prüfung widmen musste. Nicht die Anführung der einzelnen Motive genügte hier, vielmehr musste gezeigt werden, wie Beethoven mitten im wirrsten Knäuel seltsamer harmonischer Wendungen doch einen Grundgedanken festhält; es musste dargelegt werden, wie die Dissonanzen und Disharmonien in jenen Werken fast immer durch die polyphone Stimmführung entstanden sind, durch den freien aber künstlerisch entwickelten Gang jeder einzelnen Stimme, nicht durch ein willkürliches, jähes, unmotivirtes Ueberspringen von einem Accorde auf einen anderen ganz fremden, wie es in neuer Zeit mit Hinweis auf jene letzten Compositionen des hohen Meisters oft vorkommt. Eines der stärksten Argumente gegen solche falsche Anschauung von der „Weiterführung des von Beethoven angezeigten Weges" läge in dem Nachweise des logischen Ganges der einzelnen musikalischen Ideen Beethoven's in seinen letzten Werken. -- Solche Darlegungen und Nachweise durften von Marx erwartet und gefordert werden, der hierzu alle Eigenschaften in vollem Maasse besass. Wahrscheinlich hat er in dem Streben, immer populär und verständlich zu sein, jede zu weitläufige und eingehende, nur directen Fachkenntnissen verständliche Analyse vermieden; auch mögen ihm von Sei-

ten des Verlegers gewisse Grenzen des Umfanges gestellt worden sein. So lässt denn der letzte — wichtigste — Theil der Beethoven-Biographie gar Vieles zu wünschen übrig. Und die „Kurze Andeutung der Tonformen“ kann bei einem Manne wie Marx nur als ein Zugeständniss an die Menge betrachwerden. Viel bedeutender in Forschung und in Behandlung des Stoffes ist die Biographie Gluck's. Wenn auch der Anhang: „Der Charakter der Tonarten“, manches Bedenkliche enthält, so hat doch das ganze Werk eine wissenschaftliche Grundlage und Haltung. Hier ist auch Schmidt's früher erschienenes Werk über denselben Gegenstand anerkennend zu erwähnen. Es ist ein treffliches, von wahrem Ernste getragenes, nur etwas steif geschriebenes Buch; auch weniger umfangreich wie das von Marx.

Thayer's Biographie Beethoven's ist nicht ein musik-, sondern mehr ein culturgeschichtliches Werk, in welchem alle Angaben, die auf das Leben des hohen Meisters, sowie auf die künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit Bezug haben, mit einer nicht genug zu lobenden Sorgfalt und Gründlichkeit gesammelt, geprüft, gesichtet und zusammengefasst sind. Thayer hält nicht bloss seine Darstellung frei von allen romantischen Beigaben, denen in den Lebensbeschreibnngen Beethoven's bisher nur zu viel Ranm gegönnt war, sondern er prüft mit scharfem Auge und mit unbarmherziger Zergliederung manche Erzählnngen, die von allen Biographen vor ihm als vollkommen wahrheitlich betrachtet wurden, und bringt sie auf das richtige Mass der Glaubwürdigkeit zurück; so das Verhältniss Beethoven's zu seiner Schwägerin, der Mutter des von ihm heissgeliebten Neffen, und die bekannten Briefe an die Gräfin Giulietta Guicciardi, später verehelichte Gräfin Falkenberg. Der Stil des Buches ist allerdings ein das grosse Publikum nicht anziehender; dennoch ist das Werk, das nunmehr hoffentlich bald beendet sein wird, ein ganz vortreffliches und wird für die Lebensgeschichte Beethoven's immer zuverlässigste Quelle bleiben.

Die Biographie Beethoven's von Nohl bringt viele sehr interessante Daten und Anekdoten über die Zeitverhältnisse, ist aber durch ihren überschwenglichen Stil und durch das

Betonen alles Romanhaften mehr der schöngeistigen Litteratur beizuzählen. Schindler's Buch über Beethoven ist heute veraltet. Unter den vielen Musiker-Biographien, welche in den letzten Jahren erschienen sind, ragen Jähns' „Weber in seinen Werken" und die bereits genannte treffliche Carl Maria von Weber's, von seinem Sohne Max geschriebene, hervor; das zuerst angeführte Werk in gründlichster Forschung und Anordnung, das andere in klarer, liebevoller und doch von jeder Prunkrednerei ferngehaltener Darstellung.

In dem Buche über J. S. Bach's Söhne hat Bitter sich das Verdienst erworben, dass er diesem so interessanten Gegenstande zum ersten Mal ausführliches Studium widmete und der Musikgeschichte einen sehr schätzenswerthen Beitrag bot. Wasielewsky's Biographie Schumann's ist ein sehr edel gehaltenes und gut geschriebenes Buch. Karasowsky's „Chopin" ist bei weitem nicht so interessant und enthält weniger glänzende Schilderungen als Liszt's in französischer Sprache verfasste Studie über Chopin (eine Biographie kann man sie nicht nennen), bietet aber in schlichter Einfachheit eine vortreffliche Grundlage für eine richtige Anschauung von dem Leben und dem Charakter des genialen Componisten und Virtuosen. Die Schubert-Biographie von Kreissle — die erste ausführliche, die überhaupt geschrieben ward — enthält viel schätzenswerthes Material, aber doch auch zu viel Nebensächliches und Untergeordnetes; besser ist das Werk von Reissmann über Schubert. Derselbe Autor hat auch Biographien von Schumann, Mendelssohn, Haydn, Bach und Händel herausgegeben, die ihrem Zweck, vor Allem dem grossen Leserpublikum recht verständlich zu sein, entsprechen. Pohl's erster Band einer Haydn-Biographie lässt eine sehr gediegene Arbeit erhoffen. Schletterer's „Reichardt", von dem auch nur der erste Band erschienen, ist mehr der cultur- als der musikgeschichtlichen Seite zugewendet. Spohr's und Löwe's Selbstbiographien, letztere von Bitter herausgegeben und mit interessanten Bemerkungen versehen, gehören als die sicheren und wahrheitsgetreuen Aufzeichnungen zweier edler Meister zu den anregendsten Beiträgen für Musik- und Sittengeschichte. Zu diesen rechnen wir auch die Sammlungen von Musikerbriefen, denen in neuerer Zeit besondere

Aufmerksamkeit sowohl von Seiten der Forscher als auch des Publikums gewidmet wird. Und mit Recht. Denn besser wie aus allen Betrachtungen, Commentaren und Vermuthungen eines Biographen lernt der aufmerksame Leser den Charakter eines Künstlers aus dessen schriftlichem Umgange mit verschiedenartigen Leuten kennen. Hier giebt dieser seinen Gedanken und Gefühlen oft viel freieren Ausdruck als im Leben, wo mancherlei Ursachen ihm Zurückhaltung geboten. Und die grossen Tonkünstler waren ja stets so vortreffliche Menschen, dass man ihnen Alles, was sie schreiben, von Herzen glauben kann. Heut zu Tage, wo der Eudämonismus in allen Kunstkreisen immer mehr und mehr an Macht gewinnt, wo weltmännische Gewandheit dem Erreichen künstlerischer Zwecke oft förderlicher erscheinen mag als die Leistung, wo der Parteigeist und der Einfluss der gesellschaftlichen Verbindungen immer mehr Macht auf die Entscheidungen künstlerischer Angelegenheiten ausüben, wo auch die zunehmende Bildung gewisse Formen und Formeln immer mehr verallgemeinert und die Individualität beschränkt, — heute wird der Briefwechsel nach und nach den Charakter des originellen Ausdruckes natürlicher und ungezwungener Empfindung verlieren, und man wird lernen müssen, zwischen den Zeilen auch der Künstlerbriefe zu lesen.





Capitel XI.

Schöngeistige musikalische Litteratur. Ehlert, Ambros, Hiller. Die Tageskritik und ihre Aufgabe.

Wir haben noch den schöngeistigen Werken über Tonkunst einige Worte zu widmen, den unter verschiedenartigsten Titeln veröffentlichten Aufsätzen von Fachmusikern, Musikgelehrten, Dilettanten u. s. w. Diese Litteratur ist eine ungemein reiche und behauptet jetzt einen sehr wichtigen Platz auf dem Büchermarkte. Es ist ja leicht erklärlich, dass gebildete Musiker und Musikfreunde sich angeregt fühlen, die von der strengen Forschung und dem Fachstudium erlangten Resultate in anmuthiger Form dem gebildeten Publikum zugänglich zu machen, „populär“ und doch geistreich, interessant zu schreiben, und dass die gebildete Dilettanten-Welt solche Veröffentlichungen mit Vorliebe aufnimmt. Wir können uns nur mit jenen beschäftigen, die auf Kenntniss und Fachstudium gegründet sind. Die ungemein reichhaltige Litteratur anderer Gattung und die empfindsamen Plaudereien, worin besonders die Damen in ihrer Art Vortreffliches und für das Publikum sehr Angenehmes leisten, müssen wir unbeachtet lassen.

Unserer Ueberzeugung nach giebt es nur eine richtige Methode, wissenschaftliche und ästhetische Fragen „populär‘ zu behandeln: die Anregung zum eigenen Nachdenken und Forschen, das Hinweisen auf den Weg zur richtigen Erkenntniss. Der Mann der Wissenschaft sagt dem Leser: Dies ist der Pfad, den du wandeln musst, wenn du erkennen, dein Urtheil bilden willst. In derartigen populären Schriften herrscht klarer gedrungener Stil, die Metapher wird selten gebraucht, und dann nur, um dem Selbstnachdenken neue Anregung, nicht um der Phrase Raum zu geben. Eine Abschweifung vom Hauptgegenstande geht auf ein anderes ebenfalls wissenschaftliches Gebiet nur, um von dort neues Material für die Hauptfrage zu gewinnen. Solche populäre Schriften sind Macaulay's „Essays“, in welchen der Leser die vielfachsten Anregungen nach verschiedenen Seiten erhält, sind Dubois-Reymond's naturwissenschaftliche und culturhistorische Vorträge; in solchem Sinne ist auch Hanslick's „Vom Musikalisch-Schönen“ eine populäre Schrift, und konnte selbst Helmholtz manche seiner Vorträge „populäre“ nennen.

Der Leser wird nun leicht begreifen, warum wir aus der so reichhaltigen schöngeistigen Musiklitteratur nur Ambros' „Culturhistorische Bilder“ und „Bunte Blätter“, Ehlert's „Aus der Tonwelt“, Ferdinand Hiller's gesammelte Aufsätze, die in mehreren Bänden erschienen sind, und die musikalischen Artikel von Riehl hervorheben. In diesen Werken sind die unerlässlichen Vorbedingungen der Fachkenntniss erfüllt, welche vereint mit einem vortrefflichen Stile die „Popularität“ vollrechtlich verdienen und erlangen. Von Ambros' Bedeutung haben wir schon gesprochen, hier ist nur noch beizufügen, dass die beiden Werke (in dem letztgenannten befinden sich auf Artikel über bildende Kunst) Eleganz des Stiles mit tiefster und weitest umfassender Kenntniss vereinigen.

Ehlert ist eine enthusiastische und feinfühlende Natur, die sich von der Vorliebe für besonders gewählte Ausdrucksweise, für das Umdichten auch des rein Sachlichen öfters zu überschwänglichen Metaphern hinreissen lässt; er selbst gesteht ja auch in der Vorrede seiner Artikel „Aus der

Tonwelt", dass er sie, mit Ausnahme eines einzigen, mehr „für ein grösseres Publikum" geschrieben habe. Und dieses liebt — um ebenfalls metaphorisch zu reden — duftige Blüthen des Stils mehr als die reife Frucht wissenschaftlichen Denkens. Aber wenn man auch in Ehlert's „Essays" manchem Satze begegnet, der eben nur als blumige Phrase zu betrachten ist, so empfängt man doch vom Ganzen immer den vollen Eindruck, dass sich in ihnen eine warme und wahrhafte Künstlernatur ausspricht, die, allem Gemeinen abgewendet, nur der höheren Anschauung in begeisterten Worten Ausdruck verleiht. Die Studie „Schumann und seine Schule" gehört zu dem Besten, was in dieser Gattung, nicht bloss in der musikalischen Litteratur, geschrieben worden ist.

Ferdinand Hiller ist ein Meister des eleganten und klarsten Stils, eine überaus liebenswürdige, heitere Natur; er besitzt auch die für einen Tonkünstler merkwürdige Eigenschaft, dass er die Dichtkunst noch höher stellt als seine; er vergisst bei aller Begeisterung für die Meisterwerke der grossen Componisten doch nicht, dass in der Culturgeschichte dem grossen Dichter der erste Platz gebührt, weil er nicht nur die Empfindungen dargestellt, sondern den höchsten Ideen klaren Ausdruck verliehen hat. Dass Hiller eine sehr grosse Abneigung gegen Wagner und dessen Schule hegt, wird sehr begreiflich, wenn man erwägt, dass er — ein Schüler Hummel's — seine Jugendjahre in Weimar, in Goethe's Nähe und unter dessen Augen verlebt hat, als Jüngling mit seinem Lehrer nach dem aristokratisch heiteren Wien gereist ist und als Mann im freundlichsten Verkehr mit Mendelssohn und Schumann gestanden hat. Bei solchem geistigen Entwickelungsgange und solchen gesellschaftlichen Gewohnheiten mag Einer der neueren Richtung, besonders der Litteratur, in welcher sie ihre Tendenzen kundgiebt und verficht, mit Recht wenig Sympathien entgegenbringen.

Von Riehl's Bedeutung haben wir schon gesprochen und wollen hier nur noch bemerken, dass diejenigen Artikel welche zu den schöngeistigen gehören, sich durch besonderen Humor und durch geschickten Hinweis auf die verschiedenartigsten culturhistorischen Richtungen auszeichnen.

Unter den unendlich vielen Broschüren und Aufsätzen, welche die letzten zwanzig Jahre neben den Werken der eben erwähnten Autoren gebracht haben, möchten wir Tappert's „Musikalische Studien" als die interessantesten bezeichnen. Jeder einzelne Aufsatz giebt Zeugniss von grosser Belesenheit, fleissigem Studium, glücklichster Gabe der richtigen Verwerthung und vom Talent humoristischer Darstellung. „Wandernde Melodien", „Umbildungsprozess" und die „Zooplastik in Tönen" gehören zu den originellsten und besten Erzeugnissen der kleineren Musiklitteratur. Hätte Tappert den hier eingeschlagenen Weg verfolgt, so musste er allgemeine Anerkennung, Achtung und Einfluss gewinnen. Leider hat er in den letzten Jahren nicht bloss sich den fanatischesten Wagnerianern angeschlossen, sondern sie in persönlichen Angriffen gegen Andersdenkende noch überboten. Wir achten jede künstlerische Ueberzeugung — aber gehässige Polemik erscheint uns verwerflich, gleichviel, von wo immer sie ausgeht. Bei der wenig freundlichen Beachtung, welche die Haltung dieses Autors in neuerer Zeit fand, sind seine besseren Erzeugnisse aus früheren Jahren in unverdiente Vergessenheit gerathen.

Zwischen diesen schöngeistig-musikalischen Schriften und den eigentlichen Kritiken liegen die „Gesammelten Aufsätze" von Robert Schumann, der eine lange Zeit durch seine herrlichen, geistvollen und aus tiefster Kenntniss hervorgehenden Analysen und Studien ebenso weitgreifend und heilsam wie durch seine unsterblichen Compositionen gewirkt, mit Liebe und warmer Anerkennung alle künstlerischen Bestrebungen, jeder Richtung, der Kenntniss des Publikums empfohlen und der Kunst auch durch seine Schriften unschätzbare Dienste geleistet hat. Sie sind noch heute das beste Muster liebevoller und gründlicher Fachkritik.

* *
*

Wir haben nunmehr dem schöngeistigen Elemente einige Betrachtungen zu widmen, welches auf die musik-ästhetische Beurtheilung des grossen Publikums den stärksten Einfluss ausübt, ja in unmittelbarer Wirkung auf die öffentliche Meinung

obenan steht: Die Tageskritik der grossen Zeitungen. Sie ist heute fast allmächtig! Nur sehr wenige Componisten und Künstler, die auserwählten Lieblinge des Publikums oder die berühmten, welche dem Tagesgeschmack die verlangten Genüsse zu bereiten verstehen, endlich diejenigen, welche von einer ganz entschiedenen und einflussreichen Partei getragen werden, können die Tageskritik einigermassen unbeachtet lassen. Alle, die nicht zu den eben bezeichneten Kategorien gehören, sind mehr oder weniger von ihr abhängig, das heisst von der Beurtheilung, welche unmittelbar nach der Aufführung eines Werkes oder dem Auftreten eines Künstlers in den politischen Tagesblättern erscheint.

Wir haben schon in einem früheren Capitel dargelegt, wie im Anfange dieses Jahrhunderts der Schwerpunkt der musikalischen Kritik nach und nach von den Fachblättern in die Tagesblätter, in das „Feuilleton" überging; nach Feststellung dieser Thatsache ist nur der Stand der heutigen Verhältnisse darzulegen.*) Die Musik ist die weitverbreitetste, die meist gepflegte Kunst. Dem grossen Publikum bietet sie die leichtest zugängliche Zerstreuung in elegantester Form, für die gebildete Gesellschaft ist sie ein wirksames Bindemittel; die hohen Kreise lassen sie gern als das bedeutendste sittliche Bildungsmoment gelten, weil sie die politisch ungefährlichste Kunst ist; viele edle Menschen betrachten sie als die reinste Kunst. Zu gleicher Zeit findet auch der Mann exacter Wissenschaft, der Physik, der Akustik, in der Musik vielfachen Stoff zu schwierigen und interessanten Untersuchungen. Der Physiologe prüft die Ursachen der elementaren Wirkungen des Tons, die Umwandlung der Empfindung der Schallwellen im Ohre zu Tonvorstellungen, die dabei entfaltete Thätigkeit der verschiedenen Nerven. Der Kulturhistoriker vergleicht die oben angedeutete Stellung der Tonkunst im öffentlichen Leben mit der Stellung und dem Einflusse anderer Künste; aus den verschiedenen Wechselwirkungen

---

*) Wir wiederholen hier Manches schon in der Einleitung Gesagte, glauben aber, dass die Wiederholung gerechtfertigt ist, indem sie die verschiedenartigen Momente schildert, welche den Einfluss der Tageskritik verstärken.

des politischen und socialen Lebens erklärt er die Entwickelung der Künste und die besondere Bedeutung der einen oder anderen Kunst für gewisse Perioden. Der Aesthetiker sucht den Zusammenhang der Tonkunst mit der Idee der Schönheit darzustellen; er geht hierbei entweder von einem durch den reinen Denkprocess erlangten und im Voraus festgestellten Grundsatze aus und erklärt die bestehenden Kunstwerke und deren Gesetze von jenem Standpunkte; oder er prüft zuerst die Kunstwerke, geht der Entwickelung der Kunst nach und erklärt aus dem Vorhandenen und aus dessen Entstehung die Gesetze der Tonkunst und deren Wechselwirkung zwischen ihnen und der Idee des Schönen.

Der Kritiker soll nun die Aufgabe vollführen, über alle Erscheinungen in der Musikwelt nach seinen künstlerischen und ästhetischen Kenntnissen zu urtheilen und die Urtheile dem Publikum in fasslicher und zierlicher Sprache zu übermitteln.

Das grosse Publikum und die elegante Gesellschaft haben bei den grossen Anforderungen, welche einestheils der Beruf, andererntheils die vielen gesellschaftlichen Gewohnheiten und Verpflichtungen mit sich bringen, nur in seltenen Fällen die Zeit, ernsten, ausführlichen, im fachwissenschaftlichen Stile gehaltenen Beurtheilungen von Kunstwerken und Kunstleistungen die Aufmerksamkeit und das Studium zu widmen, bei denen Selbstnachdenken und Erkennen mitthätig ist. Ja selbst die Männer der Wissenschaft sind oft abgehalten, den Tageserscheinungen im Kunstleben mehr als kurze Betrachtung zu schenken, und erhalten oft nur aus den Zeitungen Kenntniss von solchen Erscheinungen.

Bei der übergrossen Anzahl von musikalischen Leistungen aller Art, welche in den grossen Residenzen hervortreten, müssen die Tageszeitungen sich beeilen, ihre Beurtheilungen in kürzester Zeit zu bringen, um mit den Berichten über Das, was der Tag gebracht hat, nicht im Rückstande zu bleiben und das Verlangen des grossen Publikums nach schneller Nachricht, von allem Neuen zu befriedigen; und die Zugeständnisse an dieses immer dringendere Verlangen sind schon so weit gediehen, dass selbst ernsthafte Kritiker von den Redactionen gedrängt werden, nach wichtigen Vor-

stellungen gleich unmittelbar — also in der Nacht — kurze Berichte darüber zu schreiben, damit die lesende Welt schon einige Stunden nach der ersten Aufführung einer neuen Oper oder nach dem ersten Auftreten irgend einer Berühmtheit von dem Erfolge Kunde erhalte und beim Morgen-Thee oder -Kaffee schon wisse, ob das grosse Werk, das Abends zuvor von sieben bis zehn Uhr aufgeführt worden, gefallen habe oder nicht. Selbst die Zeitschriften, welche solche Zugeständnisse nicht bieten, werden die Besprechung nie später als am zweiten Tage nach der Aufführung bringen.

Von dem Augenblicke nun, wo die Schnelligkeit ein wesentliches Moment der Berichterstattung bildet, muss auch die leichte Fasslichkeit und die gefällige Form mehr wirken, als der eigentliche Gehalt. Der übergrossen Mehrzahl der Zeitungsleser — selbst der gebildeten — wird immer die Kritik die willkommenste sein, welche sich am leichtesten aneignen lässt, das heisst, welche die gangbaren Kunstideen vertritt und jene Redewendungen der gebildeten Sprache gebraucht, die ein Leser ohne zu grosse Mühe im Gedächtniss behalten und gelegentlich als ein eigenes Urtheil verwerthen kann.

Es soll nun hier nicht etwa gesagt werden, dass die Schnelligkeit der Beurtheilung nicht auch mit gründlichster Sachkenntniss verbunden sein kann. Es liesse sich ja vielleicht mit Recht behaupten, dass der Kritiker von gebildetem Geschmacke, der gewohnt ist, verschiedenartige Gattungen von Musik ohne Voreingenommenheit zu hören, ein viel verlässlicherer Beurtheiler sein könne, als der gründliche Musikgelehrte, der mit seiner Gelehrtenbrille aus der einsamen Schreibstube in die bewegliche Kunstwelt hinausblickt und Alles, was er nicht mit seinem im Pulte liegenden Systeme vereinbaren kann, schonungslos verwirft. Aber es darf auch nicht verschwiegen werden, dass bei den jetzigen Verhältnissen und Wechselwirkungen in Kunstleben und Gesellschaft die Kritik in den Tageszeitungen grosser Städte Zugeständnisse gewähren muss, welche der gründlichen, gewissenhaften Behandlung des Gegenstandes widersprechen und dass eine ruhige künstlerischc Analyse, ein genaues Wiedervorstellen und Prüfen der Eindrücke fast unmöglich ist, weil das

Urtheil unmittelbar nach diesen Eindrücken niedergeschrieben werden muss, und weil bei ihnen gar oft Nebendinge und Zufälligkeiten so bedeutend mitwirken, dass nur ein sehr ruhiges und durch Zeit gereiftes Erwägen das Urtheil von den Nebeneinflüssen befreien kann. Der Kritiker in der Tagespresse, welcher seinem Urtheil Eingang und Verbreitung verschaffen will, ist auch gezwungen, den in der Gesellschaft gerade gangbaren, herrschenden Ideen, dem ästhetischen Modegeschmack Rechnung zu tragen und mehr schön als sachlich zu schreiben, wenn er nicht den schlimmeren Weg einschlagen und nur recht Effect machen, Aufsehen erregen, mehr ein pikantes Feuilleton als eine wirkliche Beurtheilung liefern will. Die Erfahrung lehrt, dass in den meisten besseren Tageskritiken die Metapher vorwiegt, die schönen Phrasen, bei denen sich sehr viel — vielleicht auch wenig — denken lässt. Die Tageskritik darf eigentlich ein Tadel darum nicht treffen; wenn sie den Einfluss auf das Publikum nicht verlieren oder ihn nicht den Geistreichen, Witzigen, wenig Wissenden und um so mehr Rücksichtslosen überlassen will, so muss sie den Wünschen des gebildeten Zeitungspublikums Rechnung tragen, und dieses erfreut sich, besonders in Norddeutschland, am meisten an recht empfindsamen, schwärmerischen oder frommen Redewendungen, wenn sie auch vor einer näheren Prüfung gar nicht Stich halten können, und hält den Kritiker, welcher solche Wendungen vermeidet, für des Enthusiasmus unfähig, wo nicht gar herzlos!*) Also nicht die Berichterstatter der Tagesblätter darf ein Vorwurf treffen; die besseren unter ihnen thun, was sie können, und streben Gutes an, wenn sie auch dem gebildeten Publikum manchmal zu weitgehende Zugeständnisse einräumen; und derjenige, in dessen Wesenheit es nicht liegt, herrschenden Richtungen sich anzupassen, wird immer einen sehr schweren Stand haben und niemals „populär“ werden. Aber harter Vorwurf trifft diejenigen Musikgelehrten und Aesthetiker, welche durch Beruf und Stellung dem Tagesgetriebe fern stehen, welchen die wissenschaftliche Behandlung der

---

*) Der Verfasser ist selbst „Tageskritiker“, spricht also als genau Wissender.

Kunstfragen als Pflicht obliegt und die sich dennoch verleiten lassen, um das Gefallen der „gebildeten Laien“ zu erlangen, Schönrednerei und poetisch klingende, aber wissenschaftlich unhaltbare Darstellungen und Erklärungen in ihren Werken anzubringen. Durch derartige Concession an den Modegeschmack, an die Salonästhetik wird selbstverständlich die feuilletonistische Behandlung der Kunstfrage in hohem Maasse befördert; warum soll der Zeitungsberichterstatter vermeiden, was der Gelehrte nicht vermeidet? Seine Verflichtung ist, die täglichen Ereignisse des Musiklebens in raschester Weise zur Kenntniss des Publikums zu bringen, die Bekanntschaft zwischen diesem und den neuen Werken und Künstlern zu vermitteln. Die Erfüllung dieser Aufgabe ist an die unerlässliche Bedingung geknüpft, dass die Urtheile des Berichterstatters dem Publikum gefallen, dass sie in angenehmem und anregendem Stile verfasst seien und dass sie die Hauptpunkte kurz und entschieden besprechen, damit der Leser ein Bild vom Ganzen erhalte. Auf gründliche Darlegung kommt es hierbei weniger an, als auf die anmuthende Darstellung. Wenn der Berichterstatter diese durchaus nicht leichte Aufgabe mit der möglichen Gewissenhaftigkeit erfüllt, so hat er ein Recht auf Lob, und wenn ihm hier und da phrasenhafte Urtheile in die Feder fliessen, so hat der Leser wohl zu bedenken, dass dem Kritiker die Verpflichtung obliegt, in bestimmtem kürzestem Zeitraume immer Neues und Anregendes zu bringen, und dass bei solcher gezwungenen Hast die Form über den Inhalt, die Phrase über den Gedanken manchmal das Uebergewicht gewinnen muss.

Manchen Lesern dürfte diese Darlegung als pessimistisch grell gefärbt erscheinen. So möge ein Factum aus der Musikwelt den unwiderleglichen Beweis für die Richtigkeit unserer Anschauung bieten: Unter allen Musikzeitungen Deutschlands haben die „Signale“ die grösste Verbreitung, die beste Einnahme durch Inserate und einen unleugbar bedeutenden Einfluss, auch in Fachkreisen; ihre Protection wird sehr gesucht, ihre Missgunst von Vielen — und nicht Unbedeutenden — gefürchtet. Diese Musikzeitung vermeidet jede ausführliche sachliche Kritik, giebt nur ganz kurze Kritiken ohne Notenbeispiele u. s. w., dagegen witzig geschriebene

Correspondenzen aus allen Ländern und eine Masse Neuigkeiten, Anekdoten und dergleichen. Sie zählt Mitarbeiter unter berühmten Künstlern und ist für Viele ein unentbehrliches Blatt. Kann es nun einen besseren Beweis geben für die Richtigkeit unserer Darstellung als diese unleugbare Bedeutung einer mit grossem Geschicke redigirten und jeden gründlich fachwissenschaftlichen Artikel vermeidenden Musikzeitung? Darf man die Berichterstatter politischer Tagesblätter und das grosse Laienpublikum tadeln, wenn solches Beispiel eines Fachblattes vorliegt?

Aber die Entschuldigung, welche der Tagesberichterstatter geltend machen darf, besteht nicht für den Musikgelehrten, für den Aesthetiker, wenn dieser in einem Buche oder in einer Studie Urtheile fällt. Er schreibt nicht für das Zeitungspublikum. Sein Buch, seine Studie ist nicht für einen bestimmten Tag und für die gemischte Menge der Tagesleser bestimmt, sondern für diejenigen, welche darauf vorbereitet sein müssen, dass sie selbst mitzudenken und zu erforschen haben, und dass sie in dem Buche oder dem Artikel vor Allem die richtige Grundlage und die Anweisung für gründliches Nachdenken suchen. Hier sind streng sachliche und wissenschaftliche Darlegungen geboten, damit das Werk einen dauernden Werth behalte, und dessen Wirkungen nicht abgeschwächt werden durch die Concessionen an den Modegeschmack und an jene empfindsamen Leser, welehe es vorziehen, für einen grossen Componisten gleich von vornherein zu schwärmen, anstatt ihn mit Mühe und Studium kennen und bewundern zu lernen; so wie manche Naturfreunde für die Gletscherwelt schwärmen, deren Beschreibung sie im Buche lesen, sich aber hüten, die etwas beschwerliche Besteigung des Berges zu unternehmen, von dessen Höhe sie die Schönheiten aus eigener Anschauung kennen lernten. Die Pflicht des Gelehrten und des Aesthetikers ist, das Studium und die richtige Erkenntniss der hohen Kunstwerke zu befördern und nicht der feuilletonistischen Kunstphrase Vorschub zu leisten. Und hier sind wir bei der Schlussfrage angelangt: Welche Aufgabe hat die Musikästhetik zu erfüllen, welchen Weg einzuschlagen, damit sie die Erkenntniss der Kunst und des Musikschönen befördere?

„Die Aesthetik ist noch in den Anfängen“ — mit diesen Worten schliesst Fr. Vischer die Selbstkritik seines grossen Werkes, im sechsten Hefte der „Kritischen Gänge“. Wenn ein Mann wie dieser ein derartiges Geständniss über seine Wissensehaft im Allgemeinen abgiebt, so lässt sich der Satz speciell auf die Musikästhetik noch entschiedener anwenden, denn diese ist am spätesten gekommen, d. h. erst in neuerer Zeit ist ihr gründlichere Aufmerksamkeit zugewendet worden. Prüft man die verschiedenen Systeme und Darlegungen, so findet man bald, dass alle, selbst die einander entgegengesetzten, der Musik eine starke Beziehung zum Gefühlsleben zugestehen, und dass sie nur in der Erklärung des Ursprunges dieser Beziehungen sich von einander unterscheiden. Wenn Zimmermann in seinem System der formalen Aesthetik die „fünf einfachen ästhetischen Formen“ bezeichnet, „die Vollkommenheit, das Charakteristische, der Einklang, die Correctheit, die Ausgleichung und als deren Ausfluss der ausgleichende Abschluss“: wenn dagegen Vischer, der Vertreter des Idealismus, von der Musik sagt, der richtig organisirte Mensch fühle „das wogende Seelenleben in ihr“; wenn Fechner, der Psychophysiker in seiner „Vorschule der Aesthetik“ vortrefflich darlegt: „In der That muss ausser der ästhetischen Wirkung, welche die Musik, abgesehen von schon vorhandener Stimmung, zu äussern vermag, die Einstimmung oder der Widerspruch mit dieser selbst (d. h. mit der Stimmung) als ästhetisches Wirkungselement in Betracht gezogen werden;“*) wenn Vischer sich etwas überschwänglich ausdrückt, „dass aus den Tönen und ihren Verhältnissen der inhaltsvoll fühlenden Seele ihr eigenes Bild entgegentönt“: so ist das Alles in Bezug auf den eigentlichen Hauptsinn Eins und dasselbe, denn das „Vollkommene, das Charakteristische, der Abschluss“ u. s. w. sind nicht blosse äussere Formerscheinungen, über welche das ästhetische Erkennen allein aburtheilen kann, sie liegen tief begründet im Gefühle, theilweise sogar in sittlicher Anschauung; und anderseits ist „wogendes Seelenleben“ auch nichts anderes, als

*) Dieser Abschnitt in Fechners „Vorschule“ sollte von keinem gebildeten Musiker und Musikfreunde ungelesen bleiben!

Wechseln der Eindrücke des Einklanges, des Widerstrebenden, des Charakteristischen u. s. w. „Die ästhetische Wirkung auf die schon vorhandene Stimmung u. s. w." und das Entgegentönen des schon vorhandenen Bildes für die „inhaltsvoll fühlende Seele" sind auch im Grunde nichts Verschiedenes.*)

Wir wissen genau, dass vom Standpunkte des abgezogenen Denkens eine Masse von Beweisen sich aufstellen lassen für den grossen Unterschied der von uns angeführten Sätze. Aber keiner der Beweise wird hinwegbeweisen, dass der Grundinhalt der Sätze der formalen Aesthetik in Bezug zum Gefühlsleben steht, und dass sie ohne diesen Bezug nicht in leeres Nichts zerfallen, sowie anderseits, dass die Hinweise auf die Gefühlsregungen ohne eine genaue Feststellung der ungeheuren Wichtigkeit des Formalen allen Halt verlieren. Ein hyper-idealisirender klassischer Kunstkritiker wie Professor Spitta kann, wenn er von der Schilderung der Bosheit und Tücke der Welt in einer Cantate spricht, nur auf eine rein formale Fortschreitung von Dissonanzen hinweisen,**) die vielleicht ebenso gut in irgend einer liebes-extastischen Scene von Wagner zu finden wäre; anderseits muss der bedeutendste praktische Vertreter der formalen Aesthetik, Hanslick, von „Fidelio" sagen: „vor Fidelio hat keine Oper die tiefsten Herzenstöne so wahr und gewaltig angeschlagen", und „von der allbezwingenden Geistes- und Gefühlskraft, welche dieser merkwürdigen Musik innewohnt," sprechen. Und wenn so manchen Stücken in italienischen und französischen Opern von den deutschen Musikkennern (und auch den ernstern Beurtheilern ihres Landes) wahrer Gehalt (wir wählen das Hanslick'sche Wort) abgesprochen wird bei aller Anerkennung der angenehmen Klangwirkung: wenn dieses Urtheil dahin be-

*) Selbst Helmholtz' Betrachtung, „dass die musikalische Bewegung auch die für die treibenden Kräfte charakteristische Eigenthümlichkeit der Bewegung im Raume nachahmt" und somit auch ein Bild der der Bewegung zu Grunde liegenden Antriebe und Kräfte giebt, und dass darauf „ihre Fähigkeit, Gemüthsstimmungen auszudrücken, beruht", ist eine Umschreibung des Satzes, dass die Wirkung der Musik im Seelenleben mitberuht.

**) Man erinnert sich unwillkürlich an die Anecdote von dem alten Cantor, der die Worte: „Und ist Keiner von uns, der nicht Arges thut" durch eine Reihenfolge gräulich klingender reiner Quinten charakterisiren wollte!

gründet wird, dass die Musik der Stimmung des Textes ganz widerspreche,*) und wenn diese Begründung als vollgiltig anerkannt werden muss: so haben wir keine andere Erklärung dieser Vollgiltigkeit, als die starke Mitwirkung des Gefühls auch bei ästhetischen Urtheilen. Wie will man z. B. vom rein formalen Standpunkte die Kirchenmusik beurtheilen? Entweder man muss den Contrapunkt, die strenge Schreibart, als alleinigen Kanon bezeichnen, oder Rossini's „Stabat mater" und Brahms' und Kiel's „Requiem"**) einander gleich stellen, die Kirchenmusik wie die Oper als etwas Conventionelles und nur die Instrumentalmusik als Selbstständiges betrachten, bei deren Beurtheilung allerdings die von uns charakterisirten fünf ästhetischen Formen zur Anwendung kommen müssen, also der Mitwirkung des Gefühls eine sehr breite Hinterthür geöffnet bleibt.

Die absolut idealistische Aesthetik geht so weit über die Grenzen der Erfahrung, dass sie eine Masse von Kunst-Erzeugnissen unbeachtet lassen muss, deren Wirkungen vorzüglich in der sinnlichen Form-Erscheinung liegt, die mitunter der zu Grunde gelegten künstlerischen Idee wiedersprechen, (wie wir bei dem Hinweise auf italienische Melodieen dargelegt haben, und auch an manchen Malerwerken zu beweisen wäre, in denen nicht der Hauptgegenstand richtig dargestellt ist, sondern nur grosse Effecte durch Geschicklichkeit in Behandlung der Farbe erzielt wurden). Die idealistische Aesthetik hat hier keine andere Erklärung, als durch den Versuch, Alles in die Ideen hineinzuzwängen und der Musik manchmal geradezu Incommensurables anzudichten;***) die formale Aesthetik dagegen muss erklärungslos

---

*) Das erste Liebesduett aus Lucia di Lammermoor enthält im Andante eine der reizendsten Melodien neuerer italienischer Musik; aber wie unglücklich Liebende in solchen Tönen ihren Schmerz kundgeben, wird uns immer unbegreiflich bleiben. Und ist nicht die Melodie des tief traurigen Abschiedsduettes in den letzten Scenen von Verdi's „Maskenball" eine ungemein graziöse und unpassende?

**) Wir wählen absichtlich Beispiele aus der neueren Kirchenmusik.

***) So ward von Componisten in Instrumentalstücken die „Ironie", die „Verhöhnung" darzustellen versucht. Im Drama erkennt man ganz genau am Tone des Darstellers, dass er etwas Anderes denken muss, als er sagt; aber

stehen bleiben vor den Wirkungen der Tonkunst, die nicht in der Form, auch nicht im Hinzugedachten und auch nicht bloss in physiologischen Nachweisungen ihre Wurzel haben. Die Wirkung der ersten Tacte der Arie Sarastro's „O Isis" (mit Chor), oder der ersten Tacte der C dur Symphonie Schubert's sind weder formal noch physiologisch zu erklären. Bei der gründlichen Berurtheilung von Tonwerken ist also weder der absolute ästhetische Idealismus, noch der absolute Formalismus consequent durchzuführen; beide bieten Lücken — „die Aesthetik ist noch in den Anfängen".

Wir wissen sehr genau, dass von der einen, wie von der anderen Seite der Vorwurf gegen uns gerichtet werden könnte, das System „nicht richtig aufgefasst" zu haben; ja wir machen uns sogar anheischig, je nach Wunsch eine lange, sehr strenge Kritik gegen uns zu schreiben, uns Irrthümer und Widersprüche nachzuweisen, und zwar nach Belieben, vom idealistischen oder formalistischen Standpunkte. Aber wir behaupten trotzdem, dass die praktische Anwendung des einen oder anderen Systemes, d. h. die Beurtheilung des Kunstwerkes nicht möglich sei, ohne dass man unwillkührlich gerade von dem Gebiete Materiale herbeiholt, mit dem man Krieg führt. Und auf die Gefahr hin, zu den philiströsen Nützlichkeits-Menschen gezählt zu werden, behaupten wir, dass wenn auch das Kunstwerk um seiner selbst willen da ist, die höhere Kritik um der praktischen Erkenntniss willen da sei, d. h. dass sie das richtige Verständniss der Kunstwerke befördern und nicht nebelhafte Anschauungen, vorgefasste Principien verbreiten soll, und dass die Abhandlungen über Kunstwerke, die Besprechungen der Leistungen auf dem Gebiete der schaffenden wie der nachschaffenden Tonkunst, welche solcher Kunst-Erkenntniss nicht directen Nutzen bringen, nur einen litterarischen Tageswerth haben. Die rein theoretische Aesthetik muss sich mit

---

wie soll der Geiger ironisch geigen oder der Bläser ironisch in's Horn stossen? Aber es hat Aesthetiker gegeben, die selbst dem Instrumentalen solche Darstellungsmöglichkeit zuerkannten. Und was soll man erst von den Ansichten über das Verhältniss des religiösen Gefühles des Zuhörers gegenüber einer neuen Kirchencomposition sagen, wie es manchmal von Aesthetikern und idealistischen Kritikern dargestellt wird?

abgezogenen Gedanken beschäftigen, aber die angewandte muss auf dem Boden der Thatsachen der musikalischen Gesetze stehen.

Die Kenntniss dieser Gesetze und die Prüfung des Kunstwerkes auf Grundlage solcher Kenntniss ist in der Musik für Begründung eines Urtheils unerlässlicher als in anderen Künsten. Ueber ein Drama oder ein Gedicht kann der Gebildete urtheilen, wenn er auch vom Versmaass und der Cäsur nur wenig versteht. Um zu entscheiden, ob der Ausdruck der Empfindungen darin ein natürlicher und doch poetisch höherer, dem Gewöhnlichen fernstehender ist, dazu bedarf es keiner besonderen Poetik und auch keiner gelehrten Commentare. Selbst die richtige Wiedergabe der dramatischen Kunstwerke ist von solch genauer Kenntniss nicht abhängig. Man kann ohne das mindeste Bedenken und mit Bestimmtheit behaupten, dass vor dreissig und vierzig Jahren — also in einer Zeit, als die Shakespeare-Litteratur noch im Werden war und nicht wie jetzt eine ganze Bibliothek für sich bildete — die grossen Schauspieler den Hamlet, Othello, Polonius, König Lear ebenso gut, wenn nicht besser und natürlicher, mit weniger Künstelei darstellten, als das jetzt geschieht, wo in zahlreichen Büchern fast für jedes Wort der erwähnten Rollen eine Ausdrucksvorschrift zu finden ist. Das Urtheil über Werke der bildenden Kunst ist schon in höherem Grade an die Kenntniss der Gesetze und des Stils gebunden; Composition, Zeichnumg, Farbe sind Jedes ein gewichtiges Moment für sich und verlangen einige Fachkenntniss des Beurtheilers, zum wenigsten einen sehr geübten Blick und Geschmack; die Bildner- und die Baukunst in verstärktem Maasse. Aber die stärksten Vorbedingungen für ein gültiges Urtheil stellt die Musik, obwohl mancher Laie, der „viel gehört hat“, nach seinem „natürlichen Gefühle“ endgültig zu reden sich für befugt hält und auch diejenigen Besprechungen am meisten schätzt, in welchen mit schönen Worten an sein Gefühl und nicht an sein Kunstverständniss appellirt wird. Und doch! Wie viele Tonstücke, die ihrer Zeit als „beste“ und gefühlvollste gepriesen wurden, lassen jetzt ganz gleichgültig, während andere sich als durch alle Zeiten dauernde bewährten. Prüft man diese nun, und zwar bei den ältesten

anfangend bis zu den neuesten, so finden sich für die melodische und harmonische Entwickelung der musikalischen Gedanken, für Stimmführung, thematische Durchführung, Rhythmus, Periodenbau, Einheitlichkeit des Stils und zugleich Characteristik der Gegensätze*) gewisse Gesetze, welchen die grössen Meister immer unbewusst gehorchten, selbst wenn sie manche als gültig angenommene Regel unbeachtet liessen oder absichtlich bei Seite setzten. Es lässt sich nachweisen, dass in den allgemein wirksamsten Werken selbst der zeitgenössischen Meister die eben angeführten Entwickelungen rein musikalischer Art („der absoluten Musik") am stärksten hervortreten; dass also die entschiedenste und nachhaltigste Anregung der Gefühle durch diejenigen Tonwerke erzeugt wird, welche dem Begriffe der musikalischen Schönheit in irgend einer Richtung ganz besonders entsprechen, sei es nun in Wohllaut und Eigenthümlichkeit der Melodie, in Kraft des Rhythmus, in Grossartigkeit und Klangwirkung der Harmonie, in schwungvoller Entfaltung der Themen, in künstlerischer Behandlung der einzelnen Formen. Wo sich nicht irgend eine von diesen Eigenschaften musikalischer Schönheit nachweisen lässt und doch eine Wirkung erzeugt wurde, da ist diese nur aus jener öfters angeführten, von den Hörern mitgebrachten Vorstimmung zu erklären, welche sich dem Bereiche der künstlerischen Beurtheilung entzieht.

Nachdem nun die Prüfung des Tonkunstwerkes auf Grundlage der Gesetze musikälischer Schönheit vorgenommen ward, lässt sich dem Eindrucke vom ethischen Standpunkte nachforschen. Hierbei ist im Auge zu behalten, dass alle wahren Kunstwerke eine ethische Wirkung erzeugen, das heisst den Geist vom Gemeinen, Niederen, vom Streben des

---

*) Dieser Punkt ist bisher nicht eingehend genug geprüft worden. Die grossen Meister der classischen Periode haben immer Motive erfunden, die in der Führung der Melodie, im Rhythmus oder in harmonischen Wendungen einen Gegensatz zum Hauptmotiv bildeten. Erst mit der romantischen Periode beginnt das Ineinanderfliessen der Hauptmotive und das Streben nach Gegensätzen in dem Nebensächlichen, jäher unmotivirter Harmoniewechsel, Verschiebung der Rhythmen u. dergl. Solche immerwährende Abwechslung führt zur abspannenden Einförmigkeit.

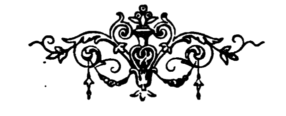
Tages abwenden und zu höheren Ideen anregen, die in immerwährender Läuterung bis zu den Regionen des Göttlichen sich erheben; dass bei der Musik durch die stärkere Erregung der Nerven vermittelst der Schallwellen auch die Einbildungskraft des Geistes schneller zur vorwaltenden Thätigkeit sich entfaltet, und dass also jene Erhebung des Geistes bei dem Anhören der Musik allerdings eine höher und rascher potenzirte sein kann als beim Beschauen eines Bildes oder beim Lesen eines Gedichtes. Es wird eine Aufgabe der Musikästhetik sein, den unleugbaren physiologischen Vorgang einerseits und die durch Läuterung dieses Vorganges, durch reinen Kunstgenuss erzeugte geistige Erhebung andererseits genau zu trennen, damit nicht die subjective höhere geistige Erregtheit und moralische Wirkung mit einander verwechselt werden.*) Dass in der Kunst überhaupt nichts Höheres „ohne einigen Gott" geschehen kann, wird keiner leugnen, der sich mit der Kunst ernsthaft beschäftigt hat. Ebenso unleugbar ist es auch, dass der „ethische Standpunkt", wie er nach dem System benannt wird, bei der Beurtheilung des Kunstwerkes nicht in den Vordergrund geschoben werden darf, wenn man nicht einer sehr grossen Anzahl von bedeutenden Werken in allen Künsten von vornherein die Existenzberechtigung absprechen und die heitere Muse beseitigen will. Erst wenn die Musikästhetik den Weg der künstlerischen Beurtheilung als den wichtigsten erkennen und alles Schönreden vermeiden wird, kann auch die wahre Erkenntniss der ethischen Wirkung festen Fuss fassen. Dann

---

*) Der Verfasser weiss kein besseres Beispiel gegen die Vermengung zu geben als eines aus seinen eigenen Anschauungen. Im Adagio der „Eroica" befindet sich eine Stelle nach der fugirten Durchführung, wo ein einzelnes as der Violine von dem as der Bässe beantwortet wird; dann mit einem Male ertönen die Hörner und Trompeten mit dem Quartett zusammen. So oft der Verfasser diese Stelle hört oder auch nur in der Partitur betrachtet, überkommt ihn sofort immer ein und dieselbe Erscheinung: er steht allein auf einer unendlichen, unübersehbaren Einöde, unten Alles finster, oben hell, die Posaunen des jüngsten Gerichts ertönen, die Engel erscheinen, die Gräber der Erde öffnen sich. Das ist ein subjectives Empfinden bei dieser Stelle — aber wenn sie ein Anderer in künstlerischer Beurtheilung der „Eroica" in solcher Weise deuten wollte, wäre er der Erste, sich dagegen aufs Entschiedenste zu erklären.

wird auch der Schwerpunkt des Einflusses von der Tageskritik nach und nach zur ruhigen, gründlichen, auf Fachkenntniss und Forschung sich stützenden Beurtheilung der wissenschaftlichen Zeitschrift zurückkehren. Bis dorthin ist allerdings noch ein langer Weg: „die Aesthetik ist noch in den Anfängen".

Aber diese „Anfänge" haben doch so vieles Anregende, Belehrende, Belebende, Schöne geschaffen. Sie haben den Kunst-Anschauungen neue Gesichtspunkte eröffnet. Und dafür sind ihnen die Künstler zu Dank verpflichtet. Und so können wir unser Werkchen mit den herrlichen Worten Goethes beschliessen, die wir ihm als Motto vorgesetzt haben. „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln wollen, doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt."





Anhang I.

Die Musik-Aesthetik in England, Frankreich und Italien.

enn wir die Betrachtungen über die musikästhetischen Forschungen ausserhalb Deutschlands in ein einziges Capitel zusammenfassen, so wollen wir damit nicht etwa eine Geringschätzung des musikalischen Verständnisses anderer Nationen kundgeben. Wir wollen nicht vergessen, dass Italien eine Zeit lang auch in der ernsten Musik die Hochschule für deutsche Künstler gewesen, dass Händel, Gluck und Mozart dort ihre ersten Studien vollbrachten, und dass die venetianische Schule auf die deutschen zeitgenössischen Kirchencomponisten bedeutenden Einfluss geübt hat. Wir wollen nicht absichtlich verschweigen, dass in Frankreich Lully und Rameau die Bewegung vorbereiteten, als deren siegreichster Vertreter Gluck erschienen ist, und dass dieser Tonmeister zuerst in Frankreich in seiner ganzen Grösse anerkannt ward; dass Auber, Boieldieu und selbst noch Adam in einer ganz eigenen Gattung Musik, in der Conversationsoper Manches geschaffen haben, das zu dem Angenehmsten gehört, dessen die Kunst überhaupt fähig ist. Wir wollen nicht vergessen,

dass Händel ohne die wahre Erkenntniss, Anerkennung und Verehrung seiner Grösse von Seiten der englischen Nation seine unsterblichen hohen Werke niemals bei Lebzeiten aufführen, zu solcher Geltung bringen und nach so vielen Schicksalswechseln als ein reicher und hochgeehrter Mann sein gottbegnadetes Leben beschliessen konnte. Die Kürze unserer Besprechungen ist einfach dahin zu erklären, dass in den genannten Ländern überhaupt viel weniger Aesthetiken geschrieben worden sind, als in Deutschland, und dass besonders die Musikästhetik, die im verflossenen Jahrhunderte in Frankreich, wenn auch nicht systematisch, doch in allen Formen, während der Gluck- und Piccini-Periode gepflegt ward,*) in diesem Jahrhunderte eine lange Zeit hindurch vollständig unbeachtet blieb und erst seit den 60er Jahren in stärkere Beachtung genommen worden ist. Der durch Wagner's Schriften angeregte Streit brachte in Frankreich und Italien die Musikästhetik wieder in Aufnahme und wir werden darlegen wie die beiden französischen Hauptwerke eigentlich weniger allgemeine musikalisch-ästhetische Fragen und Gesetze und mehr die Wagner'schen Maximen und „Musikdramen" behandeln. In Italien bewegt sich die Musikästhetik in mehr poetischer als wissenschaftlicher Richtung, in England dagegen ist sie durch die Untersuchungen von Spencer, Sully u. A. in eine Bahn gelenkt worden, die nach unserer Ueberzeugung zu vielen erspriesslichen Ergebnissen führen kann. Wir werden mit den französischen neuen Werken über Musikästhetik beginnen, den italienischen Forschungen einige und den englischen die letzten Betrachtungen widmen.

Unter den französischen musikästhetischen Werken sind die beiden von Beauquier „Philosophie de la musique" (Paris 1865) und „La musique et le drame" (Ebend. 1877), dann Lussy's „Traité de l'expression musicale" (Paris 1877), und Laprade's „Contre la musique" (Paris 1881) entschieden die bedeutendsten. Die „Esthétique musicale" des Grafen Durutte können wir nicht als solche gelten lassen, weil sie sich mit lauter abgezogenen, weit hergeholten, für das Wesen der Ton-

*) Unter den vielen Streitschriften ist eine mit dem interessanten Titel erschienen: L'expression musicale mise au rang des chimères par Boyer, 1779.

Kunst ganz unwesentlichen Dingen und Begriffen beschäftigt, aus dem Blutumlaufe, aus der Systole und Diastole des Herzens den 3theiligen Rhythmus erklärt, von philosophischer Bedeutung der sieben Töne der diatonischen Scala spricht (signification philosophique des 7 sons de la gramme diatonique), sich in mathematischen Berechnungen ergeht, um die Wirkung einer Melodie darzuthun und, wenn sie einmal wirklich von Musikwerken spricht, Dinge als neu anstaunt und preiset, die jedem mit den Tonwerken einigermassen Vertrauten nicht mehr auffällig erscheinen. Beauquier bezeichnet sich selbst in der Vorrede als einen „guerillero" der Philosophie und führt in der That mehr einen kleinen Krieg gegen allerlei unrichtige Anschauungen, als dass er eine thatsächliche Eroberung für richtige Erkenntniss verzeichnen könnte. Seine beiden Werke zeichnen sich durch einen fast merkwürdigen Widerwillen gegen Gluck (dessen Namen er im ersten Buche richtig, im zweiten durchweg „Glück" schreibt) aus. Er geht so weit, die (von ihm selbst als schlecht bezeichneten) gegen Gluck gerichteten Verse Marmontel's zu citiren: der Componist wird darin geschildert, wie er das Geschrei eines armen Teufels, dem von einem Marktschreier der Backzahn ausgerissen wird, den Umstehenden als „wahres Pathos, als wahren dramatischen Gesang" rühmt.

Beauquier steht ganz auf dem Boden der deutschen realen, formalen Aesthetik; aber er geht noch viel weiter als diese; er bestreitet (§ 4) der Musik jede symbolische Bedeutung. Der Ton — so behauptet er — ist an keinen Begriff gebunden, hat ausserhalb der Stimme nichts, was dem Geiste (intelligence) als Symbol dienen könnte. Alles was er vermag, ist, die Seele*) (l'esprit) „fast physiologisch" in eine Stimmung (situation) zu werfen (jeter), in welcher es ihm leichter ist, in einem oder andern Sinne bestimmt zu werden. — — „Wenn die Musik traurig ist, so werden alle latenten Schmerzen, die unsere Seele enthält, erwachen und eine in diesem Sinne bestimmte Form annehmen; ist sie lustig, so werden alle expansiven Kräfte in uns sich ent-

*) Wir haben die oben angeführten französischen Worte dem Sinne und der Bezeichnung nach nicht anders übersetzen können.

fesseln und tausend anmuthige und komische Ideen, tausende warme und farbige Phantasien (Vorstellungen, imaginations) vor sich her treiben." Welche Musik traurig oder lustig ist, und warum sie als solche erscheint und bezeichnet wird, das freilich sagt Beauquier nicht; er vergass, dass die Bezeichnungen vom Menschen erfunden sind, um Empfindungen und die damit verbundenen Vorstellungen allgemein begreiflich auszusprechen; wenn eine Musik traurige Ideen erweckt, weil sie eben „traurig ist", so muss sie gewissen Vorstellungen entsprechen, allerdings nicht bestimmten, aber doch solchen, aus welchen bei anderen Gelegenheiten sich bestimmte entwickeln.

In solch wenig klarer Weise spricht er auch von der „sogenannten kirchlichen Musik" (musique dite religieuse). Er bestreitet der Musik den Inhalt religiöser Vorstellungen und Gefühle, schreibt ihr dennoch die Fähigkeit zu, das Gefühl des Erhabenen, ja sogar die Idee der unendlichen Quantität zu erwecken. Die Mittel zu dieser Ideen-Erweckung, die er angiebt, sind freilich seltsam genug. Unter Anderem: „Wenn nach einer Pause des ganzen Orchesters und der Stimmen, oder nach einem geschickt entwickelten crescendo ein formidables Tutti losbricht, so können wir das Gefühl des Erhabenen empfinden." Sehr richtig beschreibt er die Eindrücke, welche wir beim Eintritte in eine grosse gothische Kirche empfangen, wie sich das religiöse Gefühl entwickelt und wie der Klang der Orgel dasselbe bis zum Erhabenen steigert. Aber er hätte vielleicht nicht unerwähnt lassen sollen, dass der einheitliche Toncharakter der Orgel ihr vor jedem anderen Instrumente die Fähigkeit verleiht, sich der menschlichen Stimme beizugesellen und im Gemüthe jene Steigerungen hervorzurufen. Vortrefflich ist der Abschnitt über den Einfluss der Musik auf die Sitten und die Sittlichkeit, der Hinweis auf die Verweichlichung durch das zu viele Moll unserer Zeit (er drückt das allerdings nicht so entschieden aus wie wir, doch ist der Sinn seiner Worte unzweifelhaft); mit Recht deutet er den alten Satz: „mens sana in corpore sano" dahin, dass eine entnervende Musik weniger moralisch wirke als eine, die Energie und gute Laune belebt, und citirt einige Sätze aus Bossuet und den

Canones des Tour-Conciliums, die da beweisen, dass die alten Herren nicht unrichtig geurtheilt haben. Aber einen directen sittlichen Einfluss der Musik bestreitet er entschieden; er geht darin noch weiter als wir. Nach unserer Ueberzeugung kann die Musik moralisch wirken, wenn sie ohne Ostentation, ohne die moderne Concert-Verzückung, ohne ästhetisches Gerede, als Kunst der Familie, des inneren Lebens gepflegt wird. Aber Beauquier bestreitet ihr jede andere moralische Wirkung, als die der Unterstützung moralischer Worte durch Gesang und die mit der Melodie verbundene stärkere Einprägung dieser Worte in das Gedächtniss des Menschen.

Interessant ist in diesem Capitel der Brief Napoleon I. aus Mailand an das französische Directorium (in den 90er Jahren), worin er die Pflege der Musik und die Sorgfalt für das Conservatorium vom sittlichen Standpunkte auf das wärmste empfiehlt. (Nebenbei gesagt, ist das Pariser Conservatorium eine Schöpfung der schrecklichen Blutmänner des Convents.) Beauquier betrachtet, wie überhaupt die realistische Schule, nur die Instrumentalmusik als wahre, von jeder Beimischung freie Tonkunst und erklärt seine Ansichten über die Wirkungen und das Wesen der Musik ganz deutlich mit den Worten: „Es giebt in der Musik nicht mehr Gefühle, nicht mehr Nachahmungen, nicht mehr Gegenstände schriftstellerischer Art, nicht mehr philosophische Ideen, als in der Zeichnung eines reichen Damast- oder Brocatstoffes, oder in den rein ausschmückenden (decorativen) Malereien der alten Kirchen. Die Malereien, welche der Decorateur aus seiner Einbildungskraft erfindet und vermittelst Linien und Farben ausführt, componirt der Musiker mit Tönen; er zeichnet mit Rhythmen und malt mit der Harmonie." Er schliesst diese Betrachtungen mit dem Vergleiche der Musik mit dem Kaleidoscop.

Dass in der ganzen „philosophie de la musique" die Hanslick'schen Grundsätze selbst bis auf einzelne Beispiele befolgt werden, bedarf wohl keines besonderen Beweises. Und der Leser wird sich leicht vorstellen können, wie in dem anderen Buche „die Musik und das Drama" der Gegenstand behandelt ist. Die Spitze aller Bemerkungen ist selbst-

verständlich gegen Wagner und dessen Theorie gerichtet. Aber wenn Beauquier von Gluck („Glück") sagt: seine Werke könnten nur noch das historische Neugier-Interesse einiger Dilettanten erregen; so erscheint das nur dahin erklärlich, dass wenn Jemand durchaus ein Princip reitet, er Alles verwerfen muss, was nicht in die Reitschule passt.

Nicht verschweigen wollen wir, dass das Buch viel Witziges enthält, viel schlagende Beweise für die Sonderbarkeiten des Programmisirens um jeden Preis. Es giebt nichts Ergötzlicheres, als das Programm Pasdeloup's für die Egmont-Musik, wie der Herzog von Alba herbeikommt, „um den Aufstand zu unterdrücken" und Flandern sich von Neuem erhebt, „zu spät um Egmont zu retten, nicht zu spät ihn zu rächen." Die Bemerkungen, dass niemals in der ganzen Welt ein Hirtenjunge oder ein Matrose so gesungen habe, wie die im „Tannhäuser" und „Tristan", ist sehr zutreffend; dagegen ist die Behauptung, dass man in „Gluck's" Opern am meisten (le plus souvent) das Textbuch beklatscht hat, gelinde gesagt, sehr unrichtig. Die Bemerkungen über die Entwickelung der dramatischen Musik und über den falschen Pfad, den sie jetzt eingeschlagen hat, enthalten vieles Richtige; die ganz peremptorisch ausgesprochene Behauptung aber, es gebe kein absolutes und dauerndes Schöne, ist sowohl vom idealistischen wie vom realen ästhetischen Standpunkte nicht annehmbar. Beauquier denkt an das Conventionell-Schöne. Hanslick in der „Modernen Oper" hat diesen Gegenstand besser und feststellend behandelt. Die beiden Werke Beauquier's haben für die Musik-Aesthetik in Frankreich grossen Werth. Auch sind sie mit Geist geschrieben.

Wir müssen nun Laprade's „Gegen die Musik" (Contre la musique) gleich nach Beauquier besprechen, obwohl das Buch um mehrere Jahre später erschienen ist als Lussy's „Abhandlung vom musikalischen Ausdruck." Denn nicht die Jahreszahl hat zu bestimmen, sondern der Gegenstand und die Grundsätze der Behandlung, und in beiden steht Laprade's Werk dicht neben Beauquier. Der Verfasser ist ein hochgeachteter Dichter und Philosoph, Mitglied der Akademie, ein frommer, aber durchaus nicht bigotter Katho-

lik, ein freisinniger Mann, der in der „ruhigen friedliebenden Regierung von Louis Philippe“ die Verwirklichung seines Ideals erblickte, unter Napoleon III. seiner Stelle als Professor der Litteratur entsetzt worden ist und seine Abneigung gegen die Republik nicht verhehlt; nebenbei ein Deutschenhasser, der keine Gelegenheit versäumt, dem Grimme gegen die Besieger seines Vaterlandes Ausdruck zu geben. Sein Buch ist mit Geist und Wärme geschrieben; manchmal schlägt er jenen emphatischen declamatorischen Ton an, in welchem die romanischen Schriftsteller sich entschieden besser auszusprechen vermögen als die germanischen. Gleich die ersten Capitel von der Macht der Musik, von dem Mythus der Sirenen zeigen den edlen Schwärmer, der auch in scharfsinnigen Analysen die Liebe zur Kunst nicht verleugnet. Es ist ein Verehrer der Naturschönheiten, erblickt in ihnen die erste Offenbarung des Göttlichen und stellt ihre Wirkung neben die der Musik. Soviel Analoges die beiden Eindrücke*) auf den ersten oberflächlichen Blick zeigen mögen, so sind sie doch insofern himmelweit von einander verschieden, als die Kunst ein Erzeugniss menschlichen Geistes ist, daher von ihm geprüft und beurtheilt werden kann, während die Empfindung gegenüber den Naturschönheiten eine urtheilslose ist. Von den Ursachen der Wirkung des musikalischen Kunstwerks kann der gebildete Bewunderer bis zu einem gewissen und bedeutenden Grade sich Rechenschaft geben; nicht von denen der Naturschönheit; diese beruht ganz allein in der subjectiven Stimmung; die Analogien des Gegensätzlichen oder Gleichartigen der Varietät oder Einheitlichkeit sind rein formaler Art; die geistige Prüfung der Naturschönheit und die des Kunstwerks sind nicht vergleichbar. Im III. Capitel des Buches weiset

---

*) Der Verfasser darf über diese Frage, d. h. über die Aehnlichkeit der Empfindungen gegenüber den Natur- und den Musikschönheiten volle Competenz beanspruchen. Von seiner Jugend an nährte er (eine fast leidenschaftliche) Liebe zur Natur, lief schon als Knabe oft in die Berge und hat bis vor einem Jahre viele Bergfahrten in der Schweiz unternommen, immer allein mit dem Führer, um jede Störung seiner Empfindungen durch einen Reisegefährten zu vermeiden. Was also Begeisterung für die Naturschönheit ist, weiss er genau!

Laprade das Unbestimmte (vague) des Endzweckes der Musik nach: wie sie die Gefühle überspannt und den Geist in Ungewissheit lässt, wie die reine Vernunft und der Moralsinn die Musik ebenso wenig wie die Natur zu beurtheilen vermögen. Die Musik, behauptet Laprade, bildet sich gleich der Natur ganz in der Aussenwelt, ganz ausserhalb des Bereiches des Willens, wie ein Gewitter, das im Raume entsteht, und über uns einstürmt. „Wie die Electricität oder der Magnetismus, lässt sie bei dem Künstler am wenigsten geistige Freiheit und moralische klare Einsicht voraussetzen, sie entsteht unvermeidlich wie durch ein Verhängniss (fatal)." — Dasselbe lässt sich von jedem Kunstanfange sagen, der Knabe, der mit einem Stück Kohle seine Grossmutter oder seinen Lehrer, oder eine Gans zeichnet, oder Gebäude aus Papier schnitzt, der junge Dichter, der seine ersten Verse schreibt, handeln auch ohne moralisches Bewusstsein. Der gereifte Künstler dagegen wird in jeder Kunst von dem Grade des Bewusstseins geleitet, der überhaupt in die Aesthetik mit hinein verwebt werden kann.

Sehr scharfsinnig sind die Darlegungen Laprade's, wie die Musik mit den verschiedenartigsten Sphären der reinen Wissenschaft und der reinen Empfindung in unmittelbarer Verbindung steht: mit der Mathematik einerseits, die nur ganz genaue unwiderlegliche Ergebnisse annimmt, andererseits mit dem Gefühlsleben, das nur auf sich selbst beruht; so erklärt er die Allgemeinheit der Musiksprache, weil die mathematischen Berechnungen und die Urtheile durch Gefühlsregungen bei allen Menschen gleichartig bestehen. Im 8. Capitel begegnet man einer ganz falschen Ansicht, die auf eine andere falsche Ansicht basirt ist. Laprade citirt Herrn von Falloux, der für die Musik und deren moralischen Einfluss gegen ihn eintrat und das Argument vorbrachte: Man möge von blossen Instrumenten die schönsten Melodien von Lully bis Meyerbeer spielen lassen, und die Musik würde auch in dieser Form ebenso heilsam und moralisch sich bewähren, als die gottseligsten (les plus religieux) Stücke von Palestrina, Pergolese und Mozart. Wir möchten den musikalisch nur halbwegs gebildeten Menschen sehen, auf welchen das Duett vor der Kirche im 5. Acte von Robert

(ein „religiöses" Duett!) ohne Beihilfe der Worte, auf dem Klaviere vorgetragen, denselben Eindruck hervorbrächte, als etwa das Kyrie mit der Fuge aus dem Mozart'schen Requiem unter denselben Bedingungen! Gegenüber derartigen falschen Voraussetzungen braucht man sich nicht mit den Schlüssen aufzuhalten.

Vortrefflich sind die Bemerkungen über das Schwinden des Einflusses der Dichtkunst vor dem Ueberhandnehmen der Musik (Capitel XII.) und wie mit dem Weltschmerze, mit der Unzufriedenheit, dem Sehnen nach anderen (unerreichbaren) Zuständen die Verbreitung der Musik begann. Ebenso richtig ist (Capitel XIII.) der Hinweis auf die sehr wichtige historische Thatsache, dass die Musik in Zeiten politischer Unterdrückung immer die grösste Rolle unter den Künsten gespielt hat, und (Capitel XIV.) wie jetzt die Musik als demokratische Kunst gegenüber den Wissenschaften beschützt wird, weil die letzteren politische Opposition machen können, erstere nicht.

Im zweiten Capitel des zweiten Abschnittes legt Laprade mit grossem Scharfsinne den Unterschied der Bildung zwischen dem Musiker und anderen Künstlern dar: wie der himmlische Mozart für seinen Don Juan und Zauberflöte nur ein edel fühlender und grosser Musiker sein musste, während Raphael sein „Leben der Psyche", seine „Schule von Athen" nicht malen konnte ohne Studium und Kenntniss der Mythologie und des Alterthums. Das Capitel „Musik und Politik" ist von geistreichem Hohn und Satire erfüllt, leider auch von Wahrheit! dagegen enthält das vierte Capitel den unbegreiflichen Irrthum, dass „nicht die Sitten die Kunst verderben", sondern umgekehrt! Zufolge dieser Maximen müsste man wahrhaftig glauben, dass nicht die Regierungs-Systeme, nicht die nationalökonomischen Verhältnisse eines Landes, nicht der wachsende Reichthum, die Zunahme der Bedürfnisse, des Luxus, die hiermit verbundene Entwickelung der gesellschaftlichen Verhältnisse und der Sitten auf die Kunst zurückwirkten, die nur aus dem Vorhandenen schöpft, entweder idealisirt oder entwürdigt, sondern dass die Künstler das Alles was wir eben aufgezählt, in umgekehrter Reihe zu Stande brachten! Am Ende hätte Offenbach das zweite Kaiserreich geschaffen

und Aeschylos' „Perser" und Sophokles' „Oedipos auf Kolonos" hätten die Schlachten bei Marathon und Salamis und die Blüthe der Atheniensischen Republik herbeigeführt!

Was Laprade über die Erziehung und die Mitwirkung der Musik und der andern Künste sagt, können wir fast unbedingt billigen; als eigenthümlich heben wir den letzten Satz seines Buches hervor: „Der Dichter, der die keusche Muse Mozart's und Beethoven's willentlich beleidigte, würde nur mehr an die „Wissenschaft" glauben und verdiente — schreckliche Strafe! — für ewig die Musik der Zukunft hören zu müssen!"

Dass Laprade's Buch eine vielfach interessante, theilweise vielleicht nützliche Lesung bietet, wird der Leser aus unserer kurzen Skizze ersehen haben — ebenso, dass es zur Musik-Aesthetik nicht in directer Beziehung steht.

Lussy's „Traitè de l'expression musicale; accents, nuances et mouvements" (Betonung, Vortragsweisen und Zeitmaass) ist ein interessantes und trotz mancher bedenklicher Irrthümer und unhaltbarer Behauptungen verdienstliches Buch. Dem Verfasser muss vor Allem zuerkannt werden, dass er der Erste war, der einer bisher nur wenig gründlich erörterten Frage aufmerksames Studium gewidmet hat.*) Der Zweck seines Buches ist, den Vortrag festzustellen nach der Beschaffenheit der musikalischen Form, d. h. darzulegen, wie gewisse Zusammenstellungen von Tönen und Accorden betont werden müssen, damit der musikalische Gedanke zur vollen Darstellung gelange. Allerdings hat Lussy einen Hauptpunkt, die thematische Entwicklung der Hauptgedanken und die damit verbundene Vertheilung der Stärkegrade, ganz unberührt gelassen, aber doch immer ein sehr anerkennenswerthes Streben an den Tag gelegt. Der erfahrene Fachmann kann aus dem Buche Manches lernen, manche Anregung schöpfen; für den Lernenden aber halten wir es wenig passend, ja insofern fast gefährlich, als er daraus eine Masse ganz irrthümlicher Ansichten sich aneignen kann, sie
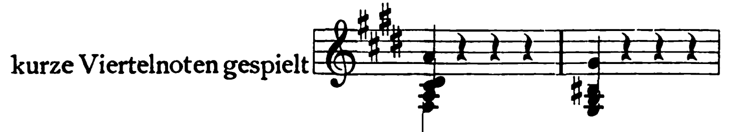
*) Die „Aesthetik des Clavierspiels" von Kullak, von Dr. Bischoff in ausgezeichneter Weise neu überarbeitet, enthält manche sehr nützliche Anweisung, könnte aber nach mancher Richtung viel vollständiger sein.

weiter verbreitet, und gegenüber einer gelegentlichen Berichtigung sich nicht einmal an den Ursprung des Irrthums erinnern dürfte. Wir wollen hier zuerst die ganz falsche Darstellung von Thatsachen hervorheben. Lussy weist zu wiederholten Malen auf Schubert's „Lebewohl" und Stradella's Kirchenarie „Se i mei sospiri" hin. Nun ist es eine allbekannte Thatsache, dass beide Compositionen nicht von Schubert und Stradella stammen, sondern apokryph sind. Er spricht von der Moscheles'schen Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten als der besten, weil M. Beethoven persönlich gekannt hat. Wir hegen grosse Hochachtung vor dem verstorbenen Altmeister des Clavierspieles, dessen Etuden zu den auch als Composition werthvollsten Werken der Gattung gehören, und im Unterrichtsgange ganz unentbehrlich sind. Aber seine Ausgaben der Beethoven'schen Sonaten sind unbrauchbar, voll unrichtiger Bezeichnungen und Druckfehler. Es ist allbekannt, dass Moscheles die Originalausgaben nicht zur Hand haben konnte, als er die seinige veranstaltete. Und wenn Lussy das im Jahre 1863, als er sein Buch veröffentlichte, noch nicht wusste, so durfte es ihm 1877, als er die dritte durchgesehene und verbesserte Auflage veranstaltete, nicht unbekannt sein; denn in diesem Jahre waren bereits all' die vergleichenden Ausgaben von Breitkopf & Härtel, Bülow und Steingräber erschienen.

Ein starker Irrthum tritt in dem Abschnitt „Regeln der metrischen Betonung" hervor. Lussy sagt: „In jedem dreitheiligen Stücke sind der erste und dritte Tacttheil schwach" und in einer Anmerkung wiederholt er die Behauptung „gegen J. J. Rousseau und Castil-Blaze" und meint: wenn ein dritter Tacttheil im dreitheiligen Tacte stark ist, so liegt die Ursache im Rhythmus oder im pathetischen Ausdruck. Hier liegt offenbar eine Verwechslung des Dactylus — ⏑ ⏑ mit dem Creticus (Amphimacer) — ⏑ — vor, eine Verwechslung, die in einem Lehrbuche wie das hier besprochene nicht vorkommen, vielleicht auch von den Autoritäten, deren Aussprüche dem Werke vorgedruckt sind, nicht übersehen werden durfte. Die ganze Musiklitteratur widerspricht dem von Lussy apodictisch ausgesprochenen Satze. Wir wollen nicht von den Tänzen reden, von der Mazurka, den spanischen

Tänzen und dem „Deutschen", bei denen der Accent der körperlichen Bewegung auf dem ersten und dritten Theile liegen, sondern von einem künstlerischen, noch viel schwerer wiegenden Factum. Man prüfe doch die dreitheiligen Melodien und Sätze der sämmtlichen Classiker und man wird finden, dass mit den allerseltensten Ausnahmen der dritte Tacttheil einen ganz wesentlichen Theil der Melodie bildet, während auf den zweiten eine Art von Durchgangsnote fällt, deren Weglassung den Sinn des musikalischen Gedankens nicht zerstörte. Wir brauchen hier nicht Beispiele anzuführen, jeder einigermaassen musikalisch gebildete Leser wird deren in den Scherzi und dreitheiligen Melodien aller guten Componisten, auch der entschiedensten Romantiker, soviel finden als er will.*)

In den Vortrags-Vorschriften finden sich manche gute, aber aueh manche ganz unrichtige; man sollte nicht glauben, dass ein musikalisch gebildeter Mann die Vorschrift geben könne: die zwei Accorde, ganze Noten, vor dem Wiedereintritt des Themas in finale der cis-moll-Sonate müssten als kurze Viertelnoten gespielt



werden; die letzten Tacte des ersten Satzes der pathétique sollen „rallentando gespielt werden", während doch die ganze Figur ein Vorwärtsdringen anzeigt!

Was nun die Auffassung des Charakteristischen von Seiten Lussy's betrifft, so glauben wir am besten zu thun, wenn wir seine eigenen Worte anführen und dann Thatsächliches. Er sagt S. 6: „Eine sanfte Stimme (une douce pensée**) in E dur zu componiren erscheint uns gewagt, ja selbst von schlechtem Geschmacke (! !) zeugend; denn die Tonart E dur ist eine der glänzendsten und energischsten. Herr Ravina (auf den Lussy überhaupt nicht gut zu sprechen

*) Eine der wunderbarsten Wirkungen durch Verlegung des Accentes auf den zweiten Tacttheil bietet Schubert's „Ständchen".

**) Wir übersetzen frei, da „Ein sanfter Gedanke" uns etwas hölzern klingt.

ist) hat eine „douce pensée in E dur componirt, die in Es viel besser klingt, diese ist die weiche Tonart, die für derartige Compositionen besser passt." Nun! In dieser geschmacklosen E dur Tonart hat Chopin sein sehr schönes und sentimentales Adagio des E moll-Concertes und sein schönstes Nocturne geschrieben, Beethoven sein Adagio des E moll-Quartetts und die Variationen in der Sonate op. 109, Mozart sein gar liebliches Trio. Dagegen in dem „nicht energischen", „für weiche Empfindungen passenderen" Es finden wir das Es dur-Concert und die Eroica, das „Harfenquartett" Beethoven's, das höchst energische Es dur-Trio von Schubert, die „Rheinische Symphonie" Schumann's, das Octett und das sehr energische zweite Es dur-Quartett Mendelssohn's!

Wie schon gesagt, das Buch von Lussy, das in Frankreich und Belgien grossen Beifall gefunden hat und erst vor kurzer Zeit in einem Artikel von Lévêque, dem bekannten französischen Aesthetiker, im „Journal des Savants" sehr gelobt worden ist, bietet dem Fachmanne manches Anregende, dem Lernenden jedoch mehr Gefahr, unrichtige Ansichten zu gewinnen, als richtige Anweisung für den Selbstunterricht.

Der Artikel von Lévêque, den wir eben erwähnten, trägt die Ueberschrift „vom Schönen in der Musik" und ist der Besprechung von Beauquier's, Spencer's und Hanslick's Schriften gewidmet, also nicht als selbstständige Forschung zu betrachten. Nichtsdestoweniger enthält er viele geistreiche Einfälle und beweist, dass der Verfasser den Gegenstand studirt und überdacht hat. Seine Bemerkungen über die musikalische Fantasie, dass sie mit dem Gefühle nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehe, dass Mozart eine heitere, den finstern Geistern entfernte Natur, im „Don Juan" den grossartigsten schauerlichen musikalischen Gedanken ertönen lässt, dass Rossini beim Componiren des „Tell" schwerlich besonderen Freiheitsideen nachhing, sind vortrefflich. (Wir übersetzen sehr frei, aber ganz dem Sinne gemäss.) Ebenso richtig ist der Satz, dass die Veredlung der Menschheit, welche Spencer von der Musik erhofft, von unserem Zeitalter der Blechmusik (période du cuivre) nicht zu erwarten ist, und dass nur die Pflege der Melodie, der schönen Formen, dem oberwähnten Ziele nahe bringe. Wir haben in

dem ganzen Artikel (der durch vier Nummern geht) nur einen Satz gefunden, der uns als Irrthum erscheint: Dass die schlimmen Leidenschaften, in der Oper dargestellt, an Gefährlichkeit verlieren. Uns dünkt im Gegentheil, dass sie sich nur in die Oper in vollem Maasse einschleichen können, dass gar Vieles, besonders in der Neuzeit, nur ertragen wird, weil es im musikalischen Gewande erscheint — im gesprochenen Drama dürfte es nicht geboten werden.

Die italienischen Aesthetiken*) und ästhetischen Einzelabhandlungen beschäftigen sich im Ganzen wenig mit dem eigentlichen Wesen der Tonkunst, deren Entwickelung und Formen, dagegen mehr mit deren Wirkung und culturhistorischer Bedeutung. Sie sprechen alle mit hoher Verehrung und Begeisterung von ihr; das Wissenschaftliche bleibt unerörtert. Interessant wird es manchem Leser erscheinen, dass Mazzini in den 40er Jahren, in den Schriften eines „lebenden Italieners“ (d'un Italiano vivente)**) ein Capitel über Musik veröffentlicht hat. Es beginnt mit der Erklärung, dass er gar nichts von Musik verstehe, auch nicht für Musiker schreibe, nur für die, welche diese schöne Kunst lieben; dann beweiset er in feurigen Worten, wie die Tonkunst zur Wiedergeburt des Vaterlandes beitragen müsse. Die Tonwerke, auf welche er hinweist (unter Andern auf ein Duett aus „Due Foscari“ von Donizetti, nicht auf ein einziges Stück aus der italienischen classischen Musik-Litteratur) waren unserer Meinung nach nicht geeignet, die vaterländischen Zwecke zu unterstützen. In Tommaseo's „Dizionario estetico“ fanden wir in einem Artikel über Napoleon I. Schädelbildung von Dav, Richard, einige die Musik und ihre Wirkung auf die Organe betreffende Vorbemerkungen, aus welchen die eine als interessant hervorzuheben: dass die Schwingungen der Töne die wenigst materiellen Organe des Körpers in Bewegung setzt.

Der edle Gioberti erblickt in der Pflege der Musik das

---

*) Tommaseo, Dizionario estetico; Gioberti, Del buono e del bello; Chiosi, discorso estetico intorno la musica solenne; Antonio Tari, estetica ideale; Canello, saggie e critiche litterarie; Monti, il bello nel vero; Trezza, studii.

**) Sie wurden in Lugano, dem Hauptorte der italienischen Schweiz, gedruckt.

sicherste Mittel zur Erhebung der Seele, zur Klärung, zur Verbreitung der religiösen Gefühle. Monti sieht schon in dem Gesange, mit welchem die Mutter den Säugling in Schlaf lullt, ein Präludium des Paradieses und spricht weitläufig über die Beziehungen und Verwandtschaften (attinenza) des Tones und der menschlichen Gefühle. Für ihn ist die Musik die wahre Erzeugerin neuer Eingebungen, neuer Ideen.

Wir sind gewiss weit entfert, solche schöne Begeisterung des Gelehrten für die Tonkunst belächeln zu wollen; wenn sie auch die wissenschaftliche Forschung nicht befördert, so hat sie dafür das in unserem Auge noch weit höher stehende Verdienst, dass sie den Menschen vermittelst der Kunst zu edleren Empfindungen und Anschauungen zu führen strebt. Aber wohl dürfen wir unsere Verwunderung ausdrücken, dass in all den von uns angeführten Werken nur die modernste italienische Tonkunst eine Erwähnung findet, dass beim Preise der höchsten Wirkungen der Tonkunst auf Rossini's „Stabat mater", Mercadante's und Donizetti's Opern hingewiesen wird. Vergebens suchten wir die Namen Palestrina's, Gabrieli's, Lotti's etc. dort, wo von religiösen Gefühlen die Rede war; nur Marcello fanden wir einmal erwähnt (in Gioberti, wenn wir nicht sehr irren).*) Sind solche Anschauungen der Tonkunst, solche Werthschätzungen der schaffenden Künstler und ihrer Werke nicht ein starker Beweis gegen die reine Gefühlstheorie? Die edelsten Denker Italiens weisen, wenn sie von ethischer Wirkung der Musik sprechen, auf Rossini und Donizetti!**) Wir anerkennen ihre

---

*) Eines der Blätter, auf die wir in der Mailänder Bibliothek unsere Aufzeichnungen niedergeschrieben, ist verloren gegangen, wir müssen daher Manches aus dem Gedächtnisse wiedergeben.

**) Wie die italienischen Musikanschauungen von den deutschen, selbst von den moderner italienischer Musik geneigten, abweichen, haben wir erst neuerdings erfahren. Im Juni 1881 kam der Verfasser in Mailand mit dem Herrn Marchetti, dem Componisten einer beliebten Oper „Ruy Blas", auf Bellini's „Norma" zu sprechen. Herr Marchetti pries einen Chor im 2. Act als den erhabensten Kriegesruf (grido di guerra). Dem Verfasser, der Vieles in der „Norma" schön findet, erscheint gerade das erwähnte Stück durchaus nicht bedeutend, und er erinnerte sich genau, dass in Wien, das seiner Zeit für „Norma" schwärmte und den ersten Chor im 1. Acte mit Begeisterung aufnahm, der erwähnte unbeachtet geblieben ist.

Gefühle, ehren ihre Ueberzeugungen, glauben aber ihren ästhetisch musikalischen Forschungen eingehendere Betrachtungen nicht zu schulden und treten nun an die englische musik-ästhetische Litteratur heran.

Zuvörderst muss hier bemerkt werden, dass die Aesthetik in England, selbst in der neuesten Zeit, nicht systematisch als eine Wissenschaft für sich in einem eigenen Werke behandelt worden ist, und dass die Musik von Seiten der Philosophen sich daselbst besonderer Aufmerksamkeit nicht zu erfreuen hatte. Erst die neuen physiologischen Forschungen Darwin's haben das wissenschaftliche Interesse für die Tonkunst erweckt und einige Abhandlnngen hervorgerufen.

Spencer's und Sully's Untersuchungen sind uns als die wichtigsten erschienen; jener hat in seinen „Essays" über den Ursprung und die Thätigkeit der Musik (the origin and function of music) eine kurze aber schwerwiegende Abhandlung geschrieben. Dieser hat eine Reihe von Artikeln unter dem Titel: „Empfindung und Anschauung" (Sensation and intuition, London 1874) veröffentlicht. in welchem er von den Fragen der Entwickelung der Psychologie, von der Theorie des Ausdrucks der Gemüthszustände u. s. w. zu drei längeren Untersuchungen „die Basis der musikalischen Empfindung", „die Erscheinung des Schönen in musikalischer Form", „das Wesen und die Grenzen des musikalischen Ausdrucks" übergeht.*)

Die Darwin'schen Ansichten über Entwickelung der Musik sind, soweit sie an den Vogelgesang anknüpfen, unhaltbar. Wir haben mit vielen — und berühmten — Physiologen die Frage erörtert: ob die Nachtigall oder andere Singvögel durch immerwährendes Hören von Gesang und Instrumentalmusik, wenn sie z. B. in der Nähe von Häusern nisten, wo viel Musik ausgeführt wird, ihren Gesang im mindesten ändern, oder ob ihre Nachkommen es thun würden, wenn sie unter gleichen Umständen am gleichen Orte nisten, und sind immer in unserer Ueberzeugung bestärkt worden, dass eine Aenderung im Vogelgesange durch musikalische Einflüsse undenkbar ist, wie denn auch der Dompfaffe und die Amsel,

*) Hinsichtlich eines Buches des Reverend Hayes „Music and morals" verweisen wir auf unseren gleichlautenden zweiten Artikel im Anhang.

die drei oder vier Stücke nach der Vogelorgel pfeifen, doch in ihren Naturlauten nicht das Mindeste ändern. Es liessen sich auch noch naturgeschichtliche Einwendungen gegen die Darwin'sche Entwickelungstheorie anführen, doch das brächte uns zu weit ab vom eigentlichen Ziele.

Eine weit tiefer gehende und sehr zu beachtende Erklärung des Ursprungs der Musik bietet der Spencer'sche oben erwähnte „Essay“. Aus den ersten Lauten, welche jede Gemüthsbewegung selbst bei den Thieren*) begleiten, aus den Beugungen der Stimme, welche bei jedem wiederholten Rufe die steigende Erregung kund geben,**) leitet Spencer den ersten Ursprung des Tones und der Musik her und folgert, dass die Entwickelung der Tonkunst mit der Entwickelung des Ausdrucks der menschlichen Empfindungen unzertrennlich zusammenhängt. Denn alle Empfindungen, alle Gefühle, fröhliche oder traurige, haben das eine charakteristische, dass sie Reize auf die Muskelbewegungen ausüben (muscular stimuli); mit sehr wenigen scheinbaren Ausnahmen, in welchen besonders starke Emotionen eine bewegungslose Niedergeschlagenheit (prostration) herbeiführen, kann als allgemeine Regel angenommen werden, dass bei Menschen und Thieren eine directe Verbindung zwischen Empfindungen und Muscular-Bewegungen besteht und dass letztere um desto heftiger, je tiefer jene sind. Nun werden alle Stimmtöne nur durch Muscularbewegung erzeugt, und diese verkündigen die inneren Bewegungen, die Seelen-Empfindungen. Man braucht nur die Stimmen der im Nebenzimmer befindlichen Personen zu hören, um zu wissen, ob das Gespräch ein lustiges, gleichgültiges, ernsthaftes oder erregtes ist. In dem eigenthümlichen Stimmfall bei erregten Gefühlen liegt der Unterschied vom Gesange und der gewöhnlichen Rede. Jede Veränderung des Tonfalls der

---

*) Er schildert die Bewegungen des angeketteten Hofhundes, der seinen Herrn aus der Hausthüre treten sieht und mit ihm auszugehen hofft, bis zum Augenblicke, wo sich die Hoffnung erfüllt, und der Hund freudig bellt; auch das Schnurren der Katze, das Pipsen des Vögelchens wird aus den Muskularbewegungen erklärt, wie sie durch äussern Eindruck entstehen.

**) Wie z. B., wenn die Hausfrau ein Dienstmädchen ruft, das nicht Antwort giebt.

Stimme, die als physiologisches Ergebniss der Freude oder des Schmerzes zu betrachten ist, gelangt zur stärksten Aeusserung im Gesange.

Wir übergehen die Hypothesen von dem recitativischen Vortrage der griechischen Dichtungen, weil hierüber Gewissheit nicht zu erlangen ist und wollen nur darauf hinweisen, dass noch heute in vielen jüdischen Synagogen die einzelnen Capitel der Bibel in singendem Tone nach bestimmten Zeichen und Accenten vorgelesen werden. Viel wichtiger ist Spencer's Erklärung, wieso durch die Musik gewisse Empfindungen hervorgerufen werden, die man geradezu unbeschreiblich nennen muss: Der bedeutende Musiker ist immer eine mit besonderer Empfänglichkeit und Empfindlichkeit begabte Natur; er wird dort von Empfindungen bewegt, wo der gewöhnliche Mensch gleichgiltig bleibt, und wo dieser sich angeregt fühlt, wird jener Combinationen von Intervallen und Tonreihen finden, welche die Bewegungen in stärkerem Grade wiedergeben, ja er wird musikalische Bewegungen erzeugen,*) welche in vielen Zuhörern Empfindungen hervorrufen, die sie vordem nie gefühlt hatten. Und so lassen sich jene merkwürdigen Wirkungen der Musik erklären, dass sie schlummernde Gefühle erweckt, deren Möglichkeit wir nicht ahnten und deren eigentliches Wesen wir nicht erkennen" (we do not know the meaning); dass die Musik — wie Jean Paul sagt — nur von Dingen erzählt, die wir nicht gesehen haben und nicht sehen werden.

Spencer weiset noch darauf hin, wie die Wirkung der Musik, wenn sie bald traurig, bald heiter, bald zärtlich, bald erhaben klinge, unmöglich dahin zu erklären sei, dass eine Anzahl von Luft-Schwingungen, der eine andere Zahl folgt, Trauer oder Freude bedeuten, oder dass man gewissen Phrasen und Cadenzen solche Bedeutung zuerkennen sollte. Es liesse sich solche Wirkung nur dadurch erklären, dass die Musik, von den Tonfallen der menschlichen Stimme ausgehend (von den Modificationen, welche die physiologischen Folgen erregter Gefühle sind), diese Tonfälle verstärkt, erhöht, die Intervalle und Stärkegrade erweitert oder verengt

*) Wir übersetzen frei, aber ganz dem Sinne gemäss.

und eine ideale Sprache der erregten Empfindungen (emotion) schafft, und dass sie eben jene ungeheure Wirkung im Menschen erzeugt, weil sie als die stärkste gesteigerte Wiedergabe jener ursprünglichen Empfindungen erscheint.

Spencer legt nunmehr dar, wie die Musik den Ausdruck der Empfindungen vervielfältigt, wie der gebildete Mensch in seinem Sprechen eine bedeutend grössere Anzahl von Stimmbewegungen entwickelt, als der ungebildete; wie diese grössere Fähigkeit der Mittheilung, auch die Sympathie, das Mitgefühl des Mitmenschen erweckt, in welcher doch ein Hauptbeweggrund aller öffentlichen Wohlfahrt wie des Wohlseins des Einzelnen liegt. In dieser Weise gelangt er zu dem Schlusse, der Fortschritt und die Pflege der Tonkunst sei auch als einer in der allgemeinen Bildung zu betrachten.

So geistreich, ja dankverpflichtend diese Darlegungen des ausgezeichneten Gelehrten und Menschenfreundes sind, der Aesthetik, der Beurtheilung eines Musikwerkes nützen sie wenig. Doch nicht dieser Punkt scheint uns der bedenkliche in dem „Essay", denn die Ueberschrift „origin and function of music" lehrt ja von vornherein, dass er die Aesthetik nur in letzter Reihe stehend betrachte; vielmehr haben wir darauf hinzuweisen, dass selbst die bildungsgeschichtlichen Darlegungen manche Lücken, und zwar grosse, zeigen. Spencer sagt selbst, dass seine Betrachtungen vorzugsweise die musikalische Melodie betreffen, in welcher die Aenderungen des Stimmtones am stärksten wiedergegeben werden. Er weiset auf die Italiener hin, bei denen die Melodie am meisten entwickelt worden ist, deren gewöhnliches Gespräch auch die meisten Tonänderungen in der Stimme vernehmen lässt, während die viel weniger musikalischen Schotten eintönig reden. Wie will er nun das Räthsel erklären, dass gerade in der italienischen Opernmusik eine solche Masse von Melodien im grossen Widerspruche mit der „Emotion" stehen, welche sie ausdrücken sollen? Wie viele schmerzlichste Erregung, Zorn und Verzweiflung und Todesbereitschaft u. s. w. wird da in Galoppaden und walzerartigen Melodien gesungen? Bellini's, Donizetti's und Verdi's Opern liefern eine solche Masse von Beispielen, dass ein einfacher allgemeiner Hinweis jedem einigermaassen musikalischen Leser

vollständig genügen muss, ohne Anführung von Einzelheiten. Welche Emotionen sollen also in des Hörers Gedächtniss Wiederhall finden, wenn der Schmerz, den Spencer erwähnt, und der im gewöhnlichen Leben die stärksten Muskelaffecte und die traurigsten Stimmlaute erzeugt, hier im Galopp-Zeitmaass vor ihm ertönt? Und welche Erklärung will der berühmte Physiologe dafür finden, dass die musikalische Nation, auf die er selbst hinweiset, an solchem ganz widersinnigen Ausdrucke der Empfindung oft grösstes Vergnügen findet? Wie will er den Eindruck der Kirchenmusik erklären, die Stimmung, in welche der gebildete Zuhörer durch eine grossartig aufgebaute Chor-Fuge versetzt wird, die ihrerseits fast nichts von täglichen Empfindungen wiedergiebt?

Spencer's Bestreben, die Entwicklung der Musik in das System des allgemeinen Fortschrittes einzureihen, ist ein sehr edles. Aber die Geschichte beweiset, dass die höchste Blüthe der Kunst und der sittliche Fortschritt nicht Hand in Hand gehen; und gar Manches in Deutschland während der letzten Jahre Geschehene war bei den Schotten undenkbar, und es ward in Deutschland gerade in den letzten zehn Jahren so viel Musik der verschiedensten Art getrieben und so viel von der „sittlichen Bedeutung“ geschrieben, und bei den Schotten so wenig! Bezüglich der Frage vom moralischen Einfluss der Musik verweisen wir auf den zweiten Anhangs-Artikel. Hier sei nur bemerkt, dass die Moral mit der ästhetischen Werthschätzung nur selten gleichen Schritt hält; jedenfalls sind Spohr's „Jessonda“, „Die Schweizerfamilie“ von Weigl und manche andere vergessene Opern viel moralischere Werke als „Don Juan“ und „Figaro“, und die Quartette von Onslow sind viel weniger aufregend als das cis moll von Beethoven. Der Schwerpunkt der Spencerschen Studie liegt in den physiologischen Forschungen und Darlegungen, nicht in den Folgerungen, die er daraus zieht, obwohl auch diese letzteren manchen neuen Gesichtspunkt geöffnet haben, von dem aus Erspriessliches zu finden sein wird.

Wirklich ästhetische Artikel, d. h. solche, die sich mit der musikalischen Kunst, deren Formen und Gesetzen beschäftigen, bietet Sully in seinem Buche „Sensation and

intuition". Jede Zeile beweiset, dass er die Meisterwerke der Tonkunst genau kennt, und die Frage von der musikalischen Formschönheit in ernsthaften Betracht gezogen hat. In Bezug auf die ersten Eindrücke der Musik und deren Grundursachen steht er auf dem Boden der Spencerschen Anschauungen; aber in den Capiteln über das Musikschöne und über die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit spricht er eigene Meinungen aus, die zwar hier und da den deutschen Forschungen entlehnt sein mögen, aber durch klare und wohlgeordnete Darlegung wie Eigenartiges erscheinen und anregen. Er weiset darauf hin, wie gewisse Erscheinungen: das Gegensätzliche und das Gleichartige, die Abwechslung und die Einheitlichkeit allen schönen Formen eigenthümlich sind, denen der Natur, wie denen der Kunst, und dass daher das Musikalisch-Schöne nicht als etwas Isolirtes oder ganz Geheimnissvolles zu betrachten sei, sondern als allgemeinen Schönheitsgesetzen Entsprechendes. Er legt besonderes Gewicht auf die Thätigkeit des Gedächtnisses beim Anhören der Musik, ohne welche eine nachhaltige Wirkung derselben nicht denkbar ist. Er zeigt, wie in der Musik zu gleicher Zeit das fortschreitend sich Entwickelnde (Progression) mit dem Ebenmässigen (Symmetrischen) und den verschiedenartigsten Kraft-Abstufungen wirkt. Er weist auf das ästhetische Wohlgefallen hin, das der gebildete Hörer empfindet, wenn mehrere Themen, von denen jedes einen individuellen Charakter in der Eintheilung (temporal) zeigt, in wohlklingender Weise zu gleicher Zeit ertönen, und führt als Beispiel eine Stelle aus der Doppelfuge in Mozart's Requiem vor;*) wie andererseits eine gewisse, scharf rhythmisirte, ganz gleichmässige Figur besondere Wirkung erzeugt (mit Hinweis auf Don Juan's Champagnerlied). Alle seine Bemerkungen über die richtige Ausführung des Accentes und der Zeiteintheilung und deren Wirkung zeugen von genauer Kenntniss und gesundester Anschauung. Auch was er von der Entwickelung der Melodie, von deren verschiedenen Formen, den Veränderungen in den Wiederholungen sagt, ist überall zu billigen. Das Beispiel, wie im Thema

*) Das Beispiel ist sehr schön. Würde es Gioberti überzeugt haben?

von Beethoven's Asdur-Sonate op. 26 erst 3 Achtel und dann 6 Sechzehntel eine ganz andere Gestaltung desselben Themas bilden, ist sehr glücklich gewählt. Was er über die Form des Gesanges, über das Strophen-, das durchcomponirte Lied, die Arie und ihre Entwickelung sagt, ist meistens richtig. Dagegen kann man seinen Ansichten über Instrumentalmusik nur mit Vorbehalt zustimmen. Er sieht in ihr diejenige, welche die grösste Schönheit und Erhabenheit entfalten kann, schreibt aber der Sonate und Symphonie eine Art von Mission zu, die Fesseln der Form zu lockern, vollste und reichste Abwechslung der Melodie und Harmonie zu verwirklichen, und findet, dass die Regeln einer exacten Symmetrie eine Ungerechtigkeit sind. Er stellt sich also auf den Boden der neueren Componisten, welche für die Freiheit der Gedanken die Schönheit der Form opfern, während die Classiker für die Schönheit der Gedanken eine grössere Freiheit der Form in Anspruch genommen haben. Es ist unmöglich, an dieser Stelle die Frage von den Formgesetzen und der Freiheit zu erörtern. Nur das möge gleich festgestellt werden: In der Kunst wird die Freiheit nicht durch Prinzipien genommen, sondern durch die Leistungen erlangt; der grosse Gedanke kann auch die Formfreiheit beanspruchen, in seiner eigenen Ausdrucksweise erscheinen, nicht aber der kleine, unbedeutende, der nur unnatürlich affectirt klingt, wenn er rhythmisch und harmonisch ungewöhnlich klingen will. Die Formfreiheit ist also von Fall zu Fall zu beurtheilen, d. h. bei jeder neuen Composition für sich, nicht aber als ein aprioristischer Grundsatz aufzustellen.

In der Studie „Ueber die Natur und die Grenzen des musikalischen Ausdrucks" bezeichnet er die drei Wirkungen der Musik: Die anscheinende Befriedigung des Gehörs durch die blosse Tonwirkung; die Befriedigung des Geistes durch die Symmetrie und Einheitlichkeit, durch den Bau des Tonwerks; endlich „die geheimnissvollen Zauber, die Erweckung der vagen Ideen des Unendlichen, des Tragischen, des Heiteren"; und dieser letzteren und deren Ursachen ist seine Studie gewidmet. Er berührt in raschem Vorübergehn die verschiedenen Theorien von Zimmermann, Schopen-

hauer, die Platon'schen und Aristotelischen Aussprüche, Kant's und Hegel's Ansichten, die er sehr irrthümlich als ganz gleichartig hinstellt, die Wagner'sche Schule, die „Doctrine" Weisse's und die „muthige" Behauptung Hanslick's. Dann bemerkt er, es sei eigentlich voreilig, bei solcher Unsicherheit der Meinungen über die Bedeutung eine neue Lösung der Frage zu versuchen; aber es könne doch eine solche angestrebt werden auf dem Wege, den die Herren Spencer und Darvin angezeigt haben: dass die Wirkung der Musik in Verbindung gebracht werden müsste mit einer langen Reihe angestammter (ancestral) Erfahrungen, die vielleicht noch vor der Entwickelung des Menschengeschlechts schon im thierischen Leben vorhanden gewesen sind, und deren Resultate heutzutage in dem neugeborenen Individuum als tief organisirte Verbindungen verschiedener Empfindungen übertragen erscheinen. So scharfsinnig diese Theorien sind, so hochwichtig sie für den Culturhistoriker sein mögen, welcher der Entwicklung der menschlichen Empfindungen und den Anlässen (den Reizungen) dieser Empfindungen nachforscht, der künstlerischen Beurtheilung eines Musikwerkes bieten sie fast gar keinen Anhaltspunkt; sie führen sogar auf Abwege. In dem Bestreben, alle Musik auf die ersten, rein physischen Empfindungsäusserungen zurückzuführen, geräth Sully bei allen seinen geistreichen Deductionen zuletzt in die reine Gefühlserklärung des Tonwerks, in die „Programmmusik." Obwohl er andeutet, dass die wahre Schönheit der Form bei solchem Streben nach immerwahrem bestimmten Ausdrucke verloren geht, schliesst er doch die Reihe seiner Studien mit dem Satze, dass nur in der freien Entwickelung der Instrumental-Musik die höchsten Wirkungen der Tonkunst zu erreichen sein werden.

Es erscheint selbstverständlich, dass alle die physiologischen und psychologischen Forschungen vor den rein ästhetischen Fragen der Formgesetze, des Was und Wie, des Schönen und Wahren, unter allen Verhältnissen sich gleich Bleibenden, stehen geblieben sind. Nur Fechner hat in seiner Vorschule der Aesthetik in dem Abschnitte über Musik solche Forschungen ästhetisch weiter zu verwenden gesucht. Aber „die Aesthetik ist noch in den Anfängen",

und sie muss dankbar sein für jede Unterstützung, welche ihr andere Wissenschaften zukommen lassen. Und eine solche, und sehr starke, sind die physiologischen Untersuchungen, wenn sie auch der reinen Gefühls-Aesthetik nicht in Allem passend erscheinen mögen. Diese aber wollen wir an den schönen Spruch Schiller's erinnern:

„Naturforscher und Transcendental-Philosophen:

Feindschaft sei zwischen Euch! Noch kommt das Bündniss zu frühe!
Wenn Ihr im Suchen Euch trennt, wird erst die Wahrheit erkannt!“





Anhang II.

Musik und Moral.

ie folgende Studie steht nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit der Geschichte der Musik-Aesthetik. Aber ihre Wiedergabe hier erschien uns unbedingt nothwendig. Wir haben in unseren Darlegungen so oft von der ethischen Bedeutung gesprochen, welche die verschiedenartigen Systeme der Musik beilegen, dass wir die Verpflichtung fühlten, die eigene Meinung über die Frage kundzugeben, zugleich aber die ethische von der rein ästhetischen so viel als möglich zu trennen. Diese Vorbedingung erfüllt der Artikel, den wir hier unverändert folgen lassen, wie er in der „Gegenwart“ vom October 1880 erschienen ist.

I.

Die Musik ist heute die weitest verbreitete und meist gepflegte, daher auch die Kunst, welcher die Litteratur jeder Gattung die meiste Aufmerksamkeit widmet. Die meisten philosophischen und schöngeistigen Schriften legen ihr einen hohen ethischen Werth bei, manche sind bemüht, ihr den

höchsten zu erlangen. Die Folge dieser Verhältnisse ist die bei der grossen Mehrzahl der Fachmusiker und Musikdilettanten feststehende Ueberzeugung, dass ihre Kunst und ihr Wirken ein moralisches sei, sobald sie eine Richtung verfolgen, die als moralische gelten kann, dass sie also zur Veredelung der Menschheit beitragen. Sie sind hierbei frei von jedem Vorwurfe, denn die vielen, jetzt so oft gebotenen Citate aus manchen Schriften der edelsten Männer alter und neuer Zeit sind ganz geeignet, eine solche Ueberzeugung zu festigen und jede gegensätzliche Meinung als Gefühlsleugnung, ja gewissermassen als Gegnerin der Moral erscheinen zu lassen.

Die Aufgabe dieser Studie ist nun, nicht etwa dem Glauben an eine hohe moralische Wirkung der Kunst im Allgemeinen, also auch der Musik entgegenzutreten, sondern gewisse Irrthümer, die aus jenem Glauben entstehen, und die Gefahr des Missbrauches derselben darzulegen. Bevor ich meine Ausführungen beginne, erscheint es mir nothwendig, meinen ethischen und tonkünstlerischen Standpunkt dem Leser klar zu stellen. Ich gehöre zur kleinen, höchst unpraktischen Sekte derer, die von einem höheren als dem Erdendasein, ja von der Nothwendigkeit einer positiven Religion überzeugt sind, und dennoch den meisten Kirchlichfrommen ebenso fern stehen als den Spöttern, also den beiden eigentlich mächtigen Parteien gleich unangenehm erscheinen. Den religiösen Ueberzeugungen ähnlich sind meine künstlerischen. Die Compositionen, welche auf mich moralisch wirken, d. h. die ich in jeder Stimmung ins Gedächtniss rufen kann und die meinen Geist sofort von der Tagesmisere abwenden, stammen fast alle aus der klassischen Periode; der ihr folgenden gehört nur Mendelssohn's Chor „Und nach dem Feuer“ (Elias) und der Anfang von Schubert's C-Symphonie an. Nichtsdestoweniger hege ich gewaltigen Respect vor Wagner's Genie, will aber von seinen Theorien nichts wissen, glaube vielmehr, dass er die Erregung der Phantasie zu oft mit ethischer Wirkung verwechselt. Ich bin also den Wagneranern ein „Lauwarmer“, den Frommen, den Musikmoralisten ein Ketzer. Nichtsdestoweniger habe ich in dieser Stellung mich zurecht, ja sogar Ruhe und Heiterkeit des

Gemüthes gefunden; in solcher Stimmung ist diese Studie entstanden. Nicht schwer wäre es, dieselbe recht unterhaltend zu gestalten durch Hinweis auf all die Sonderbarkeiten, welche besonders in den letzten Jahren geschrieben wurden, um die Musikmode als eine moralische Strömung geltend zu machen. Aber ich will alles Polemische vermeiden, um meine heitere Stimmung nicht zu unterbrechen. Dieser Artikel ist nicht geschrieben, um durch witzige Negation Erfolg zu gewinnen, sondern um culturhistorische Thatsachen festzustellen und die wahren Freunde der Kunst zur Betrachtung anzuregen.

In jeder Schrift über die ethische Bedeutung der Musik werden Plato und Aristoteles angeführt. Was der gottbegeisterte Denker in seinem Ideal-„Staate" und seinen Ideal-„Gesetzen" von der musischen Kunst sagt, von Körperbewegungen und Gesangswirkung, von „Musik für Freigeborene, Gewalt Uebende, besonnen und tapfer Kämpfende" gegenüber der nicht zu duldenden Musik „für Sclaven, Frauen und Handarbeiter", hat keine Bedeutung für unsere Zeit, in welcher das Theater- und das Musikleben Millionen Meilen weit entfernt ist von dem der Griechen.*) Ebenso wenig zweckentsprechend wäre es, die Aussprüche Aristoteles', des Begründers aller systematischen Forschung, hier zu prüfen und darauf hinzuweisen, welch verschiedenartige Auslegungen seine Hauptausdrücke Pathos, Ethos, Rhythmik u. s. w. erfahren haben. In den Schriften von Zeller, Müller, Schasler, Zimmermann und Anderen begegnet man den verschiedenartigsten Ansichten, gerade in Bezug auf Aristoteles' Aussprüche über Musik. Hier sei, bevor das wichtigste historische Zeugniss vorgebracht wird, nur auf den einen Umstand hingewiesen, dass die Klagen Plato's über Verfall der Musik schon lange vor ihm, ja so zu sagen vor dem Beginne der musikalischen Entwickelung zu vernehmen waren.

*) Wie unanwendbar alle griechischen Ansichten über Musik auf unsere heutigen Zustände sind, ist aus dem einzigen Umstande zu entnehmen, dass in dem gebildeten Athen die Frauen und Töchter edler Familien von Beschäftigung mit Kunst und Theater zurückgehalten waren, und nur „Ausländerinnen" wie Aspasia u. A., geistig und künstlerisch thätig sein konnten.

Droysen in seinen Didaskalien zum Aeschylos giebt die Uebersetzung eines heftigen Protestgedichtes von Pratinas gegen die „Phrygische Flöte“ für sein „Dorisches Feierlied“. Dieser Pratinas war — der älteste Zeitgenosse Aeschylos', der doch von der Nachwelt als des wahre Vertreter der Würde des Dramas und der musischen Kunst gepriesen wird! Und was in späterer Zeit Aristoxenus über die „Barbarei der Theater“ und über die Musik des „vulgären Publicums“, und was Ammonius im Plutarch über die Orchestik sagt, das ist in neuester Zeit von Hunderten moderner Kritiker wörtlich über — — — Offenbach und Consorten gesagt worden.

Doch alle diese Nebenbemerkungen schwinden zu nichts vor der einen für alle Zeiten massgebenden Thatsache: die Musik hat, wie überhaupt die Künste, nicht bloss geringsten directen Einfluss auf die Moral geübt: sondern die höchste Entfaltung der Künste und die stärkste Entfaltung aller Leidenschaften, die sittliche Zersetzung, gingen in Athen Hand in Hand. Und nicht etwa, dass die Leidenschaften dort nicht hindrangen, wo die Kunst waltete — die Leidenschaftlosen waren die Unkünstlerischen, allerdings auch die Gemeineren. Die Geschichte kennt kein von allen Leidenschaften bewegteres, wetterwendischeres, sittenloseres, alle Religion mehr verspottendes und zugleich abergläubischeres, gegen besiegte Feinde inhumaneres, seine eigenen besten Mitbürger mehr misshandelndes und — — — — — geistreicheres, kunstsinnigeres, feiner gebildetes, gegen jeden ästhetischen Fehler, besonders in der Musik, empfindlicheres Volk, als die Athener des Sophokles, Euripides, Plato — von der späteren Zeit nicht zu sprechen. Es gab auch kein hinterlistigeres, alle nationalen und menschlichen Interessen dem Egoismus mehr hintansetzendes Volk, als die Vertreter der strengen moralischen dorischen Tonart, die Spartaner!

Ein ganz ähnliches Beispiel von höchster Kunstblüthe und Entfesselung aller Leidenschaften bietet die neuere Geschichte in Florenz und Rom. Die grossen Verehrer Michel Angelo's und Raphael's, die freisinnigsten Beschützer aller Künste waren meistens Fürsten, deren Gewissen sich in der

Wahl der Mittel, einen unbequemen Gegner zu beseitigen, nicht einen Moment beunruhigt fühlte.

Ich verweise hier auf einen gewiss unverdächtigen moralischen Zeugen: Schleiermacher; man lese doch seine tiefen Betrachtungen über die Unwirksamkeit der Kunst in Reinigung der Leidenschaften (Aesthetik S. 213—215). Auch Grimm's vortreffliche Parallele Florenz' und Athen's (im ersten Capitel von „Michel Angelo") mag hier angeführt werden.

Ob die Läuterung des Kirchengesanges durch Palestrina auch die Moral des römischen Clerus gereinigt, die Schrecken der Inquisition gemildert hat, ob ohne die Einführung des Chorals, des wahren religiösen Volksgesangs durch Luther*) die Calvinisten und Protestanten noch unduldsamer gegen einander verfuhren, mag hier unerörtert bleiben. Wo religiöse Leidenschaften in die Menschenherzen einziehen, verjagen sie die Menschlichkeit. Ich will also rasch auf die modernste, „humanere" Zeit übergehen. Auch sie zeigt kein Beispiel von unmittelbarer moralischer Wirkung der Musik. Wie die Stadt Leipzig sich gegen Bach während seines Lebens bis an sein Ende benahm, mag hier nicht weiter erörtert werden; aber lange nachdem die ganze Musikwelt genau wusste, welche unerschöpflichen Schätze er in seinen Werken hinterlassen hatte, wirkte diese Erinnerung noch nicht genügend auf die Moral der Mitmenschen, dass seine letzte Tochter vor bitterer Armuth bewahrt blieb. Von Händel erzählt Chrysander, dass seine Musik auf die Engländer jener Zeit sittlich gewirkt habe; er fügt aber auch gleich hinzu, dass kein englischer Geschichtsschreiber diese Thatsache anführe. Die jungen Offiziere, welche dem „Célébrons notre reine" und den „L'honneur vous appelle" Gluck's zujubelten, die elegante Hofgesellschaft, welche seine Opern protegirte, hat keinen Beweis gegeben, dass die hehren Weisen anders auf sie einwirkten, denn künstlerisch ästhetisch. Welche moralische Wirkung hat des himmlischen

*) Luther war ein wahrer, frommer Verehrer der Musik. Wofür sollte er denn in jener Zeit Verehrung hegen? für die Dichtkunst oder Malerei? Oder für die Philosophie, er, der vom „verfluchtigen Heiden" Aristoteles nichts wissen wollte?!

Mozart „Zauberflöte“ ausgeübt? Man spreche nicht vom „dummen Texte!“ Die Worte der beiden Gesänge Sarastro's „O Isis und Osiris“ und „In diesen heil'gen Hallen“ können in Bezug auf Stimmung noch heute als mustergültig bezeichnet werden. (Und wer hat diese Worte gedichtet, und unter welchen Umständen sind diese wahrhaft heiligen Gesänge entstanden!)

Wie war es mit der Wiener Moral zur Zeit Beethoven's und Schubert's beschaffen? Die einflussreichsten Kenner und Verehrer des unermesslichen Componisten waren feinfühlige Lebemänner und begeisterte Freunde der Tonkunst; die moralische Wirkung derselben war ihnen zum mindesten gleichgültig. Und ob die regierenden Häupter und aristokratischen Herren und Damen, welche Richard Wagner verehren, wirklich seine Schriften und Musikdramen für moralisch halten, oder ob sie nur sein Genie bewundern und im Uebrigen — wie einst die Wiener Cavaliere gegenüber Beethoven — den heftigst demokratisirenden Musiker noch immer für weniger gefährlich und ihnen näherstehend betrachten, als einen freisinnigen Dichter, wage ich nicht festzustellen.

Doch genug der allgemeinen Betrachtungen! Gehen wir auf einzelne Punkte über, auf drei Hauptfragen: Was ist eigentlich unter moralischer Wirkung zu verstehen und wie äussert sich eine solche durch Einfluss der Musik? Warum wird der Musik eine solche Wirkung zugeschrieben? Unter welchen Verhältnissen kann und soll die Musik moralisch wirken?

II.

Man kann von ethischer Bedeutung irgend eines Vorkommnisses im geistigen Leben doch nur dann sprechen, wenn man sowohl den Ausgangspunkt als das Ziel dieses Vorkommnisses genau darzulegen vermag und den Begriff jener Bedeutung nach seinem Inhalte und Umfange feststellt. „Moralische Wirkung“ der Musik muss also dahin verstanden werden, dass diejenigen, welche sich mit ihr beschäftigen — als Ausübende oder als geniessende Verehrer — edler handeln, denn andere Menschen, dass sie in ihren Beziehungen zu den Mitmenschen von höheren Grundsätzen als denen

der Eigensucht (ich sage nicht, Eigennutz!) geleitet werden; dass sie in ihren Handlungen Alles, was nicht von höheren, edleren Ideen ausgeht, von sich weisen; und ganz besonders, dass sie unter dem unmittelbaren Eindrucke eines hohen musikalischen Kunstwerkes, das sie ausgeführt oder gehört haben, ganz und gar von höheren Gefühlen und Gedanken durchdrungen sind und Alles, was dem Tagesleben oder niederen Sphären entstammt, nicht den mindesten Einfluss auf ihren Geist ausüben lassen. Ob nun die Mehrzahl der Musiker moralischer ist, als die Mehrzahl der andereren Künstler,*) ob die Vertreter der klassischen, der moralischen Musik weniger ehrsüchtig und reizbar sind, als die der neudeutschen, unmoralischen oder die der leichtfertigen Richtung; ob die Directoren und die Sänger von Oratorien mehr vom wahrhaft christlichen Geiste der Menschenliebe, der Duldung durchdrungen sind, als die andern (auf diesen letzten Punkt werde ich noch zurückkommen); wer will das apodiktisch bestimmen?

Ebenso wenig kann die Frage des unmittelbaren Eindrucks auf die Hörer gelöst werden: Ob die Besucher eines Oratoriums oder einer klassischen Oper oder eines Quartetts beim Nachhausegehen wirklich gegen die Menschen, welche ihnen nicht angenehm sind, milder gestimmt und all den Bemerkungen über Toilette der Damen, über Haltung und Beziehung der Herren weniger zugänglich sind, als im gewöhnlichen Leben; ich will der „schwer nicht zu schreibenden Satire“ durchaus keinen Platz einräumen.

Aber ein Moment ist genau zu prüfen, weil aus der

---

*) Ein englischer Geistlicher, Reverend Mr. Haweis, hat ein Buch geschrieben: „Music and Morals“, worin er den moralischen Einfluss der Musik preist, allerdings eingesteht, dass ein musikalisches Kunstwerk als solches sehr gut und doch nicht moralisch wirkend sein könne. Ich will hier nicht Kritik üben und daher nur sagen, dass mir das Buch nicht gefiel (das übrigens bereits fünf Auflagen erlebt hat). Was aber der Autor über die Stellung und das Leben des Musiker und deren Beziehung zur Kritik sagt, erschien mir bemerkenswerth. Und seine Worte über die „meisten“ Frauen in ihren Beziehungen zur Kunst mögen hier in der Originalsprache citirt werden: It has been often remarked that they have more perception than thought, more passion than judgement, more generosity than justice, and more religious sentiment than moral taste.

Feststellung dieses Einen die Schlüsse für die sämmtlichen Fragen gezogen werden können: die sittliche läuternde Kraft des musikalischen Kunstwerkes im Verhältniss zu jener des dichterischen.

Nehmen wir an, ein begabter, edel fühlender Mann, von starken Leidenschaften bewegt, — oder eine geist- und gemüthvolle Frau, keine „femme supérieure“, sondern eine, welche die echt weiblichen Gefühle und Gewohnheiten bewahrt hat, sei in harten Kampf zwischen Pflicht und tiefe Gefühle gerathen, nicht etwa in den eleganten Zwiespalt zwischen Temperament und nöthigen Rücksichten, oder Langeweile und Salon-sentiments, sondern in den tiefen Conflict zwischen der zwingenden, niederdrückenden Wirklichkeit und Convenienz einerseits und höheren berechtigten Lebensanschauungen anderseits, die, bitter getäuscht und nur zum Schlummer gebracht, plötzlich wieder aufzuleben scheinen. In einem solchen Conflicte erweist sich der Moralcodex der guten Gesellschaft insofern ungenügend, als zwar graziöse Futilitäten, wenn sie mit der gehörigen eleganten Wahrung des Scheines, oder mit genialer Unbekümmertheit ausgeführt werden, immer Nachsicht und Entschuldigung finden, dagegen wahre Leidenschaften, tiefe Gefühle, die sich nicht zu verbergen, die „Dehors“ nicht zu wahren verstehen, und sich gar noch für besser halten, als die Salon-sentiments, niemals Entschuldigung hoffen, fast immer nur Verdammungsurtheile erwarten dürfen. Wenn nun tief leidenschaftliche Naturen in solch hartem Kampfe, oder auch nur von wildem Schmerze erlittener Kränkung, von Empörung gegen Unbill, von Rachsucht, von Verzweiflung an Gott und Menschen gemartert, in der Kunst einen Anker suchen, mit dessen Hülfe sie festen moralischen Grund, ruhigere Stimmung finden können, wie werden sie sich zur Musik, wie zur Dichtkunst verhalten? (Ich spreche nicht von den bildenden Künsten, weil diese weniger auf das „Gemüth“ wirken sollen, obwohl z. B. auf mich der Anblick eines Bauwerkes wie das Innere von San Zeno in Verona eine wunderbar beruhigende Wirkung ausübt.)

Dass ein leidenschaftlich bewegtes Gemüth in den Sonaten, Quartetten und Symphonien Beethoven's und Mozart's mehr den Wiederhall der eigenen stürmischen Gefühle, als

den Ausdruck beruhigender finden wird, dürfte wohl Niemand ernstlich widerlegen; das „Similia similibus“ ist hier nicht anwendbar, vielmehr der Grundsatz Spinoza's, einer den Geist stark beschäftigenden Vorstellung durch eine andere noch stärkere ein Gegengewicht zu schaffen. Dass selbst die unendlich liebenswürdig heiteren Tongebilde Haydn's mehr ästhetisch und vorübergehend entzücken, als ein betrübtes Gemüth erheben, glaube ich mit Fug und Recht behaupten zu dürfen. — Das Anhören aber jener Tonwerke, welche in ernstruhigem Stile gehalten sind, der Oratorien und der wenigen Opern, deren Handlung und Musik nicht pathisch aufregend wirkt: Zauberflöte, Fidelio, Freischütz, Iphigenie auf Tauris, Entführung, hängt mit drei wichtigen Bedingungen zusammen! Erstens muss die Aufführung gerade in die Zeit jenes Seelenbedürfnisses fallen, zweitens muss sie eine gute sein — denn eine schlechte ist ein bitterer Trost! — drittens müsste der Besuch des Concertes oder Theaters unvermeidliches Zusammentreffen mit Bekannten aller Art, also Störung der Sammlung und der Selbstrückkehr vermeiden können; wie wäre das zu erreichen? Eine ganz sicher katarthische Beschäftigung mit der Kunst ist also nur zu Hause möglich. Hier nun bieten sich dar: die Musik am armseligen Klavier und die Dichtkunst mit ihrem unermesslichen Bücherschatze. Um ein Oratorium oder eine der oben erwähnten Opern zu spielen, dass ihr Geist lebendig werde, dass er sich dem Spieler vergegenwärtige, bedarf dieser ebenso bedeutend entwickelter instrumentaler Technik, als musikalischer Bildung und reger Einbildungskraft. Und das Schönste, das Herrlichste, was dem aufgeregten Gemüthe immer Beruhigung und Läuterung bringen wird, bleibt dem Laien — mit verschwindenden Ausnahmen — unzugänglich. Wie soll ein solcher sich z. B. Palestrina's vom Himmel gesandtes „Sicut cervus“ oder Bach's unbeschreibliche Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“, oder einen jener Chöre Händel's aus „Israel“ oder „Judas Makkabäus“ vergegenwärtigen, welche als ein Abglanz der höchsten Ideen erscheinen? (Selbst vielen Musikern sind das verschlossene Schätze; sie bringen das Auge mit, das die Partitur liest, nicht aber das Herz, das die Ideen erfasst.)

Diese Vorbedingungen fallen weg, wenn im Seeelenkampfe die Dichtkunst zu Hülfe angerufen wird. Sie ist immer bereit, sie verlangt auch für ihre herrlichsten Schöpfungen keine anderen Vorkenntnisse, als die wohl heute jedem nicht Ungebildeten eigen sind. Ich will nun hier nicht von den griechischen und römischen Klassikern reden, weil ihre Schönheiten sich doch nur in der Ursprache ganz offenbaren, obwohl die Episode Odysseus und Nausikaa auch in der Uebersetzung gar herrlich zu lesen ist, und nur von den neuen Dichtern sprechen. Auch der enthusiastischeste Verehrer der Tonkunst wird — wenn er noch anderweitige Bildung besitzt — eingestehen, dass Goethes Verse aus den „Geheimnissen“: „Wenn einen Menschen die Natur gehoben“, sein „Schatzgräber“, die Ansprache Orest's in Iphigenie: „Ihr Götter, die mit flammender Gewalt“; dass Schiller's „Würde der Frauen“, „Glocke“, „Worte des Wahns“, „Ideale“; dass Dante's wunderbare Umschreibung des „padre nostro“ im Purgatorio ebenso läuternde Wirkung ausüben als irgend ein Musikstück; dabei kann dieser Zauber in jeder Minute herbeigerufen werden, er ist immer bei der Hand, immer wirksam, ja bei sehr erregbaren Naturen allein wirkend. Vielleicht würde manchmal ein Choral „im stillen Kämmerlein“ allein gesungen (s. Matth. 6, V. 6), noch stärker wirken. Aber in solchem Falle tritt ein anderes nicht rein musikalisches, für sich bestehendes Moment: das christlich religiöse mit hinzu; wo dieses im oben angedeuteten Falle nicht voll waltet, wird auch der Choral als solcher nicht wirken. Und hier muss ich auf jenen bereits von mir berührten Punkt zurückweisen: auf die Stellung der Directoren und Musiker zu dem Oratorium, das sie ausführen; dieser Punkt ist für die unmittelbare Beziehung der Musik zur Moral höchst wichtig.

Unmittelbar moralische Wirkung eines christlichen Oratoriums oder einer Messe ist ohne christlichen, und zwar ohne den christlich-kirchlichen Glauben nicht denkbar. Sobald die Wirkung nicht mit diesem Glauben zusammenfällt, ist sie eine ästhetische, eine künstlerische, oder sagen wir: höhere geistige, Die unmittelbare moralische Wirkung eines kirchlichen Tonwerkes muss mit dem Durchdrungen-

sein von dem religiösen Inhalt dieses Werkes Hand in Hand gehen. Nun aber wurden und werden die schönsten Aufführungen kirchlicher Tonwerke von Vereinen veranstaltet, welche sehr viele jüdische wirkende Mitglieder zählen, und öfters auch von Juden geleitet worden sind, und deren christliche Directoren durchaus kunstbegeisterte, aber durchaus nicht kirchlich gläubige Männer sind — ja einer derselben, und einer der höchst stehenden und meist verehrten steht (oder stand wenigstens bis vor kurzer Zeit) auf dem Standpunkt des „Neuen Glauben" von Strauss; und doch hat er die frömmsten Oratorien und zur Zufriedenheit der besten Christen dirigirt. Es ist also nicht der Glaube, nicht die christliche Moral, sondern die höchste ästhetische Richtung, die Begeisterung für die Kunst, welche solche Aufführugen mit solchen Directoren hervorbringt. Es liessen sich hier noch viele Betrachtungen anstellen über die Gefahren, welche sowohl der wahren Moral wie der Kunst drohen, wenn man sie in der Weise mischt, dass man diese jener unterordnet,*) weil bei solcher Richtung gar oft die Tendenz der Leistung untergeschoben und die Heuchelei befördert wird. Aber ich will nicht polemisiren und nur Eines dem Nachdenken der Leser empfehlen: Wenn die moralische Wirkung über die künstlerische gesetzt wird, wie viele Opern und Lieder könnten dann bestehen? Von der Instrumentalmusik (Spielmusik nennt sie Gervinus) wollen wir gar nicht sprechen, denn erstens stehen bei ihr die rein musikalischen Ideen und die rein musikalischen Elemente des Rythmus, der Melodie und der theoretisch-harmonischen Entwickelung in erster

*) „Die alte halbwahre Philisterleier, dass die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen müssen. Das Erste haben sie immer gethan, und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut wie das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das Zweite, so wären sie verloren, und es wäre besser, dass man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hänge und ersäufte, als dass man sie nach und nach ins Nützliche absterben liesse." Goethe's Brief an Mayer (von Schasler citirt); vergleiche auch § 477 der Vischer'schen Aesthetik über die Beziehung des modernen Ideals zur Musik, und Schlosser's Ansichten über die „Gefühlstugend" im vierten Bande seiner Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts.

Reihe der Wirkung, und zweitens lassen die Vertreter der Moral .in der Musik diese Gattung nur in untergeordneter Stellung gelten.

III.

Nach den bisherigen Darlegungen lässt sich mit vollem Fug und Recht behaupten, dass die jetzige allgemeine Verbreitung der Tonkunst nicht direct aus einem moralischen Bedürfnisse, sondern mehr aus ästhetischer Neigung herzuleiten ist, und auch aus dem Bedürfnisse nach Aufregung, welches unserem nervösen Zeitalter charakteristisch eigen ist; in zweiter Reihe aus dem Vortheile für den Dilettantismus, der in dieser Kunst leichter als in jeder anderen eine Stufe angenehmer Leistung zu ersteigen vermag; endlich aus der höchst wichtigen gesellschaftlichen Bedeutung, welche der Musik vor allen andern Künsten zukommt.

Wäre moralisches Bedürfniss Hauptmotor der Pflege der Musik, so müsste unbedingt das klassische Drama und die klassische Litteratur sich wenigstens eben so grosser Verbreitung und Studiums erfreuen. Aber die Zeiten sind vorüber, in denen die Dramen mit Vertheilung der Rollen in Familien laut gelesen wurden; jetzt werden vierhändige Symphonien etc. ausgeführt. Dass aber ein wirklich ethisches Kunstbedürfniss nicht in einseitiger Richtung Befriedigung finden kann, wird Jedem, der etwas von Seelenlehre versteht, ohne Beweis klar sein. Ebenso wenig bedarf es besonderer Beweisführung in Bezug auf die Vortheile, welche die Musik dem Dilettantismus bietet, dass gut Klavierspielen oder Geigen oder Singen unendlich besser verwerthbar ist als Declamiren oder Zeichnen. Man braucht nicht weit zu gehen, um hochgestellte Männer zu finden, denen im Beginn der Laufbahn ihr musikalisches Talent Aufnahme in einflussreichste Kreise gewann und raschere Beförderung bis zu jener Stufe, auf welcher sie dann ihre eigentlichen Berufstalente in voller Kraft entfalten konnten.

Die Musik ist demnach auch die gesellschaftlich wichtigste Kunst, das Hauptbindemittel für die gute Gesellschaft, für den „Salon", für die Vereinigung heterogener Elemente. Sie übt jene geheimnissvolle Anziehungskraft

der Elektricität aus, welche zwei ganz fremde Körper vereinigt — so lange sie wirkt; im dem Augenblicke, wo sie nicht mehr thätig ist, tritt der frühere Zustand wieder ein. Neben solchen äusserlichen Wirkungen sind jedoch der Musik auch solche eigen, die entschieden auf einen Zusammenhang mit den Gemüthsbewegungen hinweisen. Dieselben der (vorzüglich von Dubois Reymond dargelegten) elektrischen Bewegung der erregten Nerven allein zuzuschreiben, ist insofern nicht statthaft, als erwiesener Maassen, wie Helmholz erklärt,*) die Willensthätigkeit ebenfalls (also nicht directe äusserliche Wirkung) Anstösse auf gewisse Nerven hervorbringt, daher die unerklärlich rasche Verbindung der Tonempfindungen und Gefühlsvorstellungen nicht rein passiver Art sein kann, sondern auf eine positive psychische Thätigkeit des gebildeten Hörers schliessen lassen, welche nicht bei dem blossen Vernehmen und Auffassen der Tonreihen stehen bleibt. Aber von dieser unleugbaren Thätigkeit des Gefühlslebens bis zur ethischen Wirkung der Musik ist ein weiter Weg — obwohl viele Menschen, und manche gute, die Erregung der Phantasie und Begeisterung durch das Kunstwerk mit moralischer Wirkung verwechseln.

Wir kommen nach all diesen regressiven Darlegungen zur Frage: Uebt die Musik eine moralische Wirkung oder nicht? Ganz gewiss, und in bedeutendstem Grade! Nur nicht bei der jetzigen Art des Musik-„Treibens". Weder der Weg, der nach rechts zur Befreiung von unmoralischen Einflüssen, zur „Katharsis" führen soll, noch der nach links, auf welchem man zur Befreiung vom conventionellen Menschen und zum „natürlichen" gelangen will, führen zu dem Ziele einer wahrhaft ethischen Auffassung des Lebens durch die Musik, sondern nur der Weg nach innen.

Als Kunst des Hauses, der Familie, der Frömmigkeit, die Gervinus in seinem „Händel und Shakespeare" S. 71 sehr schön beschreibt, des „Frommsein", das Goethe in seiner Elegie so herrlich schildert, wird die Musik moralisch wirken; nicht aber als Kunst der feinen Gesellschaft, der Soiréen und

---

*) In dem Aufsatze „Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens".

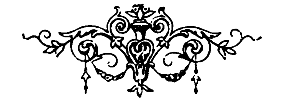
Soupers, der glänzenden Concerte, der Oratorien für die eleganten Kreise*) und der Mischlingsconcerte, wo ein wenig Weltlich und ein wenig Kirchlich mit einander vermengt wird. In dieser Weise gepflegt, ist die Musik die Verbündete des Eudämonismus. Ich für meinen Theil bin nicht nur weit entfernt, diesen Eudämonismus zu verwerfen,**) sondern vielmehr überzeugt, dass ihm allein, der Anregung schönlebiger, reicher und einflussreicher Kunstfreunde viele grosse Kunstwerke zu verdanken sind, ja dass sogar das Wiederaufleben der Künste im 15. Jahrhundert viel mehr aus dem Eudämonismus als aus moralischen Bedürfnissen entstanden ist; der erwachte Schönheitssinn wehrte sich gegen die starre Form und gegen die fromme Symbolik, deren Vertreter gewiss nicht weniger moralisch waren als die Gesellschaft der Renaissance. Der Eudämonismus hat also seine volle Berechtigung in der Kunst; nur darf man ihm nicht moralische Tendenzen unterschieben, weil hierdurch der Standpunkt der Moral und der Kunst ganz verschoben wird. Ein Kirchenconcert in der Kirche vom Chore ohne Sichsehenlassen vorgetragen, ist auf moralischer Basis entstanden, ein Oratorium von einem Verein oder dergleichen im Concertsaale mit all den gesellschaftlichen Vor- und Nachbedingungen auf eudämonistischer. Dabei kann die Leistung des Vereins eine viel bessere, künstlerischere, also ästhetisch höher wirkende sein als die jenes Chores. In der Kunst ist das Wie das Erste, in der Moral aber das Was, Und wenn man das nicht zu trennen vermag, dann kommt man in der Malerei auf die Prae-Raphaeliten, oder noch besser auf die erste christliche Darstellung frommer Bischöfe und Märtyrer, auf die Verwerfung der Antike; man darf in der Musik kein Concert grosser Virtuosen oder Sängerinnen besuchen, die sinnlich wirkende Glanzstücke vortragen, geschweige denn ein Theater, wenn die Lucca oder die Patti singt, und nicht die paar von mir bereits angeführten moralischen Opern gegeben werden; dann muss man fünf Sechstel der Chopin'schen Compositionen verwerfen; dann geräth man denn endlich auch auf Sonder-

*) Vergleiche Gervinus a. a. O. S. 202.

**) Vergleiche Pfleiderer „Zur Ehrenrettung des Eudämonismus“.

barkeiten, auf Discussionen über die „ethisch christliche Bedeutung“ von Wagner's „Ring des Nibelungen“; eine solche hat 1878 zwischen einem entschiedensten Anhänger Wagner's und der „Neuen evangelischen Kirchenzeitung“ stattgefunden, welche die Frage in würdiger Weise behandelte.

Jede wahre, interesselose Freude am Schönen, die Freude an der Existenz des Kunstwerks und dass der Schöpfer dem Menschen Solches verliehen hat, also der Kunstgenuss ohne Ostentation, birgt den schönsten Keim moralischer Klärung der Gefühle in sich. Wahren wir der Schönheit ihr Recht, in welcher Form sie immer erscheine, indem wir sie vor moralischen Unterschiebungen schützen; wahren wir aber auch der Moral ihr Recht, indem wir sie gegen die Vermengung mit der Kalobiotik vertheidigen, und ihre Forderungen auf einen viel höheren Standpunkt stellen. Die Vermeidung der falschen Begriffe einerseits, die energische Abwehr gegen die Hypokrisie anderseits sind in gleicher Weise nothwendig für die Moral und die Musik.



C. G. Röder, Leipzig.



Sach- und Namensregister

zu

Ehrlich, Musik-Aesthetik.

*) Als Dichtkunst genommen.





Druck von C. G. Röder in Leipzig.









